BOCCIONI

DINAMISMO PLASTIC

ISTITUTO
EDITORIALE
ITALIANO

2601A

RACCOLTA
BREVIARI
INTELLETTUALI

K 3490164
D 3490149
Qbra
ANSf op. 2/16
mN. 260a

Tavello

BOCCIONI

DINAMISMO PLASTICO

ANG
ARCHIVIO DELLA GRAZIA
DI NUOVA SCRITTURA

Per la protezione di questo volume anche come parte integrante della Raccolta BREVIARI INTELLETTUALI, si sono adempiute le formalità della legge tutelatrice dei diritti dell'ingegno.

RACCOLTA DI
BREVIARI INTELLETTUALI

N. 103

BOCCIONI

DINAMISMO PLASTICO

ISTITUTO
EDITORIALE ITALIANO
MILANO

MaR

I

Perchè siamo futuristi

Nelle innumerevoli discussioni e conferenze che ho fatte in Italia e all'estero ho sempre trovato nei pittori, negli scultori, negli architetti e negli artisti in genere la più completa ignoranza sulle finalità dell' opera d' arte, l' indifferenza più cieca sulla necessità di una stretta relazione storica col momento in cui essa appare. Per quasi tutti l'opera d'arte è un fatto isolato. Un fenomeno di esecuzione più o meno gradevole. Qua-

si tutti confondono l'atto di dipingere, scolpire o costruire con l'atto creativo. S'illudono che la lagrimetta versata su la prima sciocchezza che ci appare significhi ispirazione. I pittori, per esempio, i nostri cari e scapigliati pittori, vogliono *dipingere come sentono*... poveretti, e tremano di terrore se debbono porre il più leggero controllo alle loro emozioni e farne una selezione per elevarle. Tutti: artisti, dilettanti e pubblico, hanno un fardelletto di dolcissime abitudini sentimentali che difendono a morsi e a graffi per non separarsene neanche dinanzi alla evidenza delle più elementari verità! I miserevoli ricordi cilestrini dell'infanzia, le influenze oscure dell'atavismo, i languori bianchi della pubertà... tutte le stupidaggini: l'educazione di fa-

miglia, l' imbecille retorica classico-quarantottesca che i nostri genitori e i nostri professori ci hanno imposte per lunghi anni, formano per quasi tutti gli artisti con cui ho parlato una specie di morbido letticciuolo dal quale, crogiuolati nel tepore della loro viltà, osano volgere i timidi sguardi sul mondo.

Nelle nazioni ricche e mature, quali la Francia, l'Inghilterra, la Germania, la massa degli artisti vive dello sfruttamento di una ricca provvista di tradizioni recenti, di forme germogliate dalla loro cultura, parallela alla loro poderosa vita sociale.

Quasi tutte le manifestazioni artistiche prendono in quei paesi un carattere superficiale di modernità che illude i nostri cenacoli... intellettuali. Noi Italiani abbiamo fi-

no ad oggi servilmente copiato quelle manifestazioni dalle sontuose riviste d'arte di Monaco, Berlino, Parigi e Londra.

Nei popoli più giovani, quali gli scandinavi, gli slavi e perfino gli americani, che si affacciano orgogliosamente alla vita, assetati di affermazioni e desiderosi di cancellare il loro anonimo secolare, gli artisti, quando non fanno un verismo grottesco, frugano nei ripostigli del folklore e rinverniciano con quello che hanno appreso a Parigi e a Monaco di Baviera il goffo e sentimentale balbettìo della loro infanzia storica. In ogni modo, le grandi risorse finanziarie di quei paesi, la loro scarsa tradizione artistica, l'impeto meraviglioso col quale marciano nel futuro, permettono la formazione di un'aristocrazia di *amatori d'a-*

vanguardia che compera e incoraggia le manifestazioni aristocratiche degli *artisti d'avanguardia*.

In Italia — dove si sono sempre raccolti religiosamente i rifiuti estetici d'Europa scesi giù per la fogna biennale veneziana — è avvenuto un fenomeno artistico del quale troviamo solo un riscontro in politica nella affermazione moderna dei Giapponesi sul loro passato barbarico orientale.

Di un solo colpo, un gruppo di artisti di genio, allegri, energici, nemici dei libri, ha portato l'Italia all'avanguardia delle ricerche plastiche.

E questo è avvenuto in Italia, dove le energie intellettuali sono fiaccate sotto il peso di una sdrucita e avvilente tradizione millenaria, fra l'ignoranza e la malafede; in questa Italia tutta rivolta

ad un assetto economico e ad una affermazione unitaria politica e militare.

È doloroso vedere in quale stato d'abbrutimento giace l'idealità estetica del nostro grande paese, forte di 40 milioni di abitanti, considerati come i più intelligenti del mondo. I giovani della nostra generazione, guardando lo sviluppo dell'arte italiana nel secolo decimonono, debbono arrossire di vergogna e piangere di disperazione. È quasi incolmabile l'abisso di ignoranza, di vigliacca apatia che separa l'Italia, chiamata con ironia archeologica il paese dell'arte, dalla sensibilità estetica degli altri paesi civili.

Chi oggi considera l'Italia come *il paese dell'arte*, è un necrofilo che considera un cimitero come una deliziosa alcova. Di questo

odioso luogo comune noi pittori futuristi ridiamo allegramente per non sputare in faccia e prendere a calci nel sedere ogni imbecille che ce lo ripete.

Oggi l'Italia è un paese giovane e forte che diverrà grande, e basta! Tutto è da rifare spiritualmente, quindi esteticamente. Invece ci si attarda nella coltivazione delle muffe del passato.

Si dichiarano monumenti nazionali tutte le luride e sconce catapecchie che ancora insozzano le città italiane. Si perde tempo a discutere su quell' immondezzaio pittorico che è la Piazza delle Erbe di Verona, sui puzzolenti canali di Venezia, su quel miserabile vicolo di rigattieri che si chiama a Roma Via Condotti, ecc.

Si cataloga, si glorifica e si illustra quella malinconica esposizio-

ne mineralogica che è il foro romano. Si costruiscono passeggiate archeologiche perchè gli atletici fannulloni romani, le giovani misses inglesi, le corpulente coppie tedesche possano mettersi con tutta libertà la lingua in bocca, mentre l'eterno ruffiano-cicerone italiano fuma il mezzo toscano con filosofia. In Italia non manca il denaro, non manca la forza: mancano i cervelli moderni. Abbiamo per vigliaccheria l'odio del nuovo. Siamo vigliacchi in architettura e inferiori a tutti i paesi; siamo vigliacchi in musica e inferiori a tutti i paesi; vigliacchi in pittura, vigliacchi in scultura, vigliacchi nell'arte decorativa, nel mobilio, nelle affiches, in tutto!...

La storia del nostro risorgimento nazionale è stata sfruttata da un branco di scultori famelici e

disonesti che hanno deturpata tutta l'Italia. Esposizioni su esposizioni ci mostrano ogni giorno l'estrema decadenza di una tradizione cinquecentesca che può trascinarsi ancora solo per la spregevole apatia degli artisti italiani, figli di un paese che dovrebbe avere il primato del senso plastico.

Camorre, raccomandazioni, protezioni criminose, viltà, tutto serve per vendere e lucrare. Venezia, Milano, Firenze, Torino, Roma, Napoli, Palermo, sono degli infami mercati di tela sporca, di plagi grotteschi, di oscenità scultorie.

Plagio, malafede, incoscienza! Pensioni rubate, premii rubati, stampa ingannata o venduta; e sempre vigliaccheria da per tutto!

Concorsi ignominiosi per l'arte. Fabbricazione spudorata di palaz-

zacci, decorazionacce e monumentacci per la bestialità governativa di tutto il mondo. Le gesta di un negriero sud-americano, la gloria di una nullità anonima e provinciale trovano sempre una rispondenza nella coscienza di uno scultore, di un pittore o di un architetto italiano. È sempre il concetto tradizionale che trionfa: perchè Michelangelo ebbe l'incarico della Sistina, Raffaello delle Stanze, Leonardo del Cenacolo, l'artista italiano che riceve un incarico, sia esso un ritratto o una decorazione o un monumento, non s'accorge che cade e si avvilisce nella prostituzione.

Il denaro!... la posizione sicura!... ecco il germe di tutte le vigliaccherie artistiche italiane! Aver delle commissioni, degli incarichi governativi, essere influenti,

decorati, e incassar quattrini... Vigliacchi! vigliacchi! vigliacchi!

Constatiamo che l'aspirazione plastica che guida noi Futuristi Italiani è per lo meno di un secolo in anticipo sulla sensibilità artistica italiana. Ma una luminosa speranza ci guida nel buio dell'ignoranza e dell'indifferenza del nostro paese. È la certezza che nella fatale e futura distribuzione del lavoro tra le razze, all'Italia solo sarà dato di rinnovare un supremo ideale estetico in cui potranno riconoscersi gli uomini superiori di razza bianca. È troppo grande il sogno? La situazione geografica, le qualità del nostro temperamento, la nostra popolazione crescente, il predominio nel Mediterraneo e la storia degli ultimi anni ci fanno molto sperare. Come in politica, così in arte, noi

preconizziamo l'Italia unica erede futura della latinità!

Ma per giungere a questo occorrono coraggio e disciplina nella vita e nell'arte! Bisogna avere il coraggio di distruggere e calpestare anche quello che ci è caro per ricordo o per abitudine. Bisogna mutilare i rami vecchi e inutili, procedere nudi e feroci e guardare in avanti fino allo scoppio delle pupille. Bisogna prendere partito, infiammare la propria passione, esasperare la propria fede per questa grandezza nostra futura che ogni italiano degno di questo nome sente nel suo profondo, ma che desidera troppo fiaccamente! Ci vuol del sangue, ci vogliono dei morti. Il risorgimento italiano è stato fatto alla chetichella, da persone per bene, con troppo poco sangue. Biso-

gnerebbe impiccare, fucilare chi devia dalla idea di una grande Italia futurista. Nel campo dell'arte bisognerebbe prendere a revolverate tutti gli artisti che oggi in Italia godono della celebrità. Queste vecchie carogne inceppano il cammino ai giovani con un'arte bassa degna dell'Italia di Cairoli ministro, degna dell'Italia che massacrava Crispi, degna dell' Italia cavallottiana pacifista e internazionalista in mezzo a nazioni armate, ricche, formidabili!

Noi futuristi vogliamo dare all'Italia una coscienza che la spinga sempre più al lavoro tenace, alla conquista feroce! Che gli Italiani abbiano finalmente la gioia inebriante di sentirsi soli, armati, modernissimi, in lotta con tutti, e non pronipoti assopiti di una grandezza che non è più la nostra! Di-

sgraziatamente l' Italiano, che sa giuocare la vita per una femmina, è incapace di imporsi una disciplina, un amore ideale lontano, di concepire astrattamente il dovere, la patria e la solidarietà. Così è incapace di concepire un'arte che non porti con sè un immediato successo e un immediato guadagno. Ogni imbecille, in Italia, crede un diritto l'egoismo quotidiano, scambia per individualismo il suo basso tornaconto. L' ozio mentale, come l'ozio sociale, sono considerati da noi come attributi di un temperamento aristocratico. Quasi che i milioni di fannulloni parassiti, di indifferenti che vivono d'ozio nei nostri caffè, nelle nostre Accademie, avessero diritto di fare *la vita che vogliono* o *l'arte che vogliono*. Non v'è che una legge per l'Italiano, ed è il

lavoro e l'Italia. *Non v'è che una legge per l'artista, ed è la vita moderna e la sensibilità futurista.* Non ammettiamo discussione! In un paese così grande, così bello, così ascendente come l'Italia, l'essere eclettici è una vigliaccheria!

Come dicemmo dunque nella nostra prefazione al catalogo per la Prima Esposizione Futurista di Parigi: «noi siamo futuristi perchè un complesso di concezioni estetiche, etiche, politiche e sociali sono assolutamente futuriste!» È questa unità che forma la forza e la compattezza del nostro movimento. È questa unità che manca completamente nel cervello italiano d'oggi.

Senza però invadere altri campi, mi limiterò al mio di pittore e scultore futurista.

II

Contro il paesaggio e la vecchia estetica

Dichiaro come sempre brutalmente che è impossibile per un artista veramente moderno di vivere nel fetore pestilenziale degli ateliers. Peggio, se questi ateliers sono collettivi, cioè Accademie private o governative. Per noi che vogliamo vivere nella concezione dinamica della vita, il trasportare la propria sensibilità in un luogo fisso e chiuso per studiare durante lunghi anni ciò che ha for-

mato la verità di altre epoche, è un errore bestiale che ci ripugna come un suicidio sistematico.

Ogni luogo deve essere eccellente per noi per lavorare, e tutto deve essere materia di creazione non esteriore e narrativa, ma interiore e interpretativa. Infatti, nulla è più attraente degli halls dei grandi alberghi, dei treni, dei restaurants notturni, della vita in istrada tra la folla.

Noi affermiamo che si può creare la Nazione interpretandone le sue infinite apparizioni anche attraverso le matematiche geometriche trasformazioni che l'uomo moderno le imprime! Credere che la Natura sia là dove esiste il disordine, l'incomodo, il caotico (il « naturale », come dicono le anime anime agresti) e soprattutto dove manca la mano dell'uomo, è un

errore pietoso. Noi futuristi detestiamo il campestre, la pace del bosco, il mormorio del ruscello... come dicono gli altri. Preferiamo l'uomo stravolto dalla passione o dalla pazzia del genio, i grandi caseggiati popolari, i rumori metallici, il ruggito delle folle.

Le piste, le gare atletiche, le corse ci esaltano! Il traguardo è per noi il meraviglioso simbolo della modernità!

HIP! HIP! HIP! HURRÀ!!

Ci auguriamo anzi, e presto, la livellazione e la distruzione del paesaggio tradizionale, che fu inventato dagli artisti del passato, anche perchè dagli Impressionisti ad oggi se ne è già preparato un altro che attende la sua glorificazione.

Non possiamo pensare senza disgusto e compassione che esistono

Società per la conservazione del paesaggio. Per la conservazione, si noti bene, di quello che le stampe e i quadri antichi ci hanno lasciato di certi luoghi... divenuti sublimi attraverso la cultura. Il paesaggio fu creato dagli artisti, e conservarlo è un panmuseismo, e un voler mettere un *tourniquet* alla natura e darla a tutti ogni giorno per un franco: la domenica, entrata libera. Imbecilli! conservare che cosa? Ma i paesaggi che oggi si vogliono conservare non esistono forse sul posto e *in virtù* di altri, distrutti o trasformati? Conservare che cosa? Tre bossi a sinistra, una quercia a destra, una casupola (pittoresca) al centro... e poi? Imbecilli! Come non fosse infinitamente sublime lo sconvolgere che fa l'uomo sotto la spinta della ricerca e della creazio-

ne, l'aprire strade, colmare laghi, sommergere isole, lanciare dighe, livellare, squarciare, forare, sfondare, innalzare, per questa divina inquietudine che ci spara nel futuro!

Gloria alla grande réclame rossa, rivendicatrice della natura nell'archeologico, e trionfante come complementare sul paesaggio verde di rabbia. Gloria alle grandi réclames che si ripetono violentemente espressive a tratti uguali, esasperando gli esteti dell'arcadia, e che salgono allegramente le colline e le montagne, fiancheggiano le funicolari, assistono belle, serene, utili, espressive, sull'*attenti* delle loro stanghe di ferro, al rincorrersi puntuale dei *treni lusso* carichi di affarismo energico e di imbecillità turistica, e degli *accelerati* carichi di professori... Per

fortuna, tutto procede fatale e tutto viene distrutto. Non avete mai provata la gioia di vedere una malinconica sfilata di cipressetti sentimentali, accoltellati da una lunga, prepotente, violentissima: ACQUA PURGATIVA INFALLIBILE!...? Oppure, il pancino verdeggiante di un dolce pendio preso a revolverate da tanti TOT!... TOT!... TOT!...?

Vi sono possibilità di paesaggio ovunque: nei marmi dei palazzi, nei cementi levigati delle case, negli asfalti delle strade, nei lunghi corridoi degli hôtels dalle porte misteriose e numerate, binariati di soffici tappeti; nelle stanze smaltate di bianco delle cliniche, nel metodico andare delle macchine affaccendate...

L'êra delle grandi individualità

meccaniche è cominciata, e tutto il resto è paleontologia!

Noi adoriamo il cameriere e il viveur geometrizzati nel bianco e nero del loro abbigliamento; la cascata luminosa di una cocotte imbrillantata tra le luci e il brillar dei cristalli; la severa rigidità di una tunica di chirurgo; la tagliente freddezza calcolatrice del macchinista, dell'aviatore, del guidatore di una 200 HP.. L'uomo si evolve verso la macchina e la macchina verso l'uomo. E di questa nuova vita il pittore moderno esalterà la misteriosa architettura!

L'uomo — come ha detto il mio grande amico F. T. Marinetti e come simboleggia il suo Mafarka — creerà con la meccanica esseri vivi! Gli esperimenti scientifici con tentativi di innesto e di creazione animale sono già nella fisio-

logia un altro rudimentale ma meraviglioso esempio di vittoria dell'uomo sulla natura. Gloria a Carrel!

HIP! HIP! HIP! HURRÀ!

Non è vero!, è un grossolano errore il dire che l'uomo si allontana dalla natura! Sarebbe come credere ingenuamente più vicino alla natura l'animale che non il chimico... Noi possediamo un nuovo istinto: l'istinto del complesso. Afferriamo TUTTO attraverso il complesso, mentre i passati coglievano POCO attraverso il semplice. E infine, tutto è semplice quando è vita, ovvero intuizione! Ciò che esiste è creato dall'uomo, e diviene per la nostra plastica l'*elemento naturale* nel quale scopriamo le forme. Noi possiamo studiare — cioè amare — una macchina, una rotativa qualsiasi, e ser-

virci dei suoi piani, dei suoi profili, delle sue cavità, dei suoi moti come di *elementi naturali* per la costruzione del nostro paesaggio. Alberi e rami non sono forse le parti di un meccanismo primordiale? Tutto è bellezza naturale e non per l'apparenza esteriore, ma per i suoi astratti *significati plastici*.

Noi superiamo i miti! E siamo felici che questo nostro scavalcarli li uccida!

Perchè cercare insoddisfatti vecchi o nuovi miti, noi che viviamo nella Realtà e ci trasformiamo vivendo le sue fuggenti e infinite manifestazioni? Aver bisogno del vecchio mito significa esteriorizzare il mondo nell'eterna e ormai logora fabbricazione di immagini e non viverlo in identità! Che valore può avere il fantasma di Icaro per

noi che pranziamo, andiamo a spasso, prendiamo il caffè con l'aviatore che sale a 5000 metri e si uccide per battere un record?

È quest'amore appassionato per la Realtà che ci fa preferire un danzatore americano di cake-walk all'audizione della Walkiria, che ci fa preferire i fatti del giorno cinematografati a una tragedia classica. Il grammofono, per esempio, che fa svenire d'orrore gli intellettuali che conoscono a mente quel seccatore di Beethoven e impallidiscono al nome di quell'altro seccatore che si chiama Bach, è secondo noi un magnifico elemento naturale per vivere delle realtà psicologiche. Noi godiamo quando la sua bella tromba di metallo lucidissimo suona e soffia in tono nasale un'arietta meccanizzata che va sempre fuori della mu-

sica-arte nel modesto salotto di piccoli borghesi, dove i fiori artificiali rossi e gialli si stingono nella polvere, dove oleografie piene di colore e d'espressione pendono alle pareti. Una romanza di un'opera imbecille, spesso italiana, solo così diviene un elemento *naturale*, suscettibile di vitalità artistica o d'ispirazione.

Le affiches gialle, rosse, bleu, verdi, le grandi lettere nere, bianche e bleu, le insegne sfacciate e grottesche dei negozii, dei bazar, delle «LIQUIDAZIONI», gli smaglianti waterclosets inglesi, le danze negre nel ritmo brutale degli tziganes tra le luci e le belle prostitute, ecco ciò che ci inspira e ci affascina.

Altri artisti cercarono il primordiale nelle manifestazioni artistiche di civiltà primitive e in quelle

del Centro-Africa. Erano in parte nella verità, ma ancora troppo nella cultura. Noi futuristi diamo per la prima volta l'esempio di una entusiastica adesione umana alla forma di civiltà che si va plasmando sotto i nostri occhi. V'è una profonda significazione primordiale nella mimica completamente nuova delle danze moderne, nell'abbigliamento, nei colori, nell'*architettura* di una chanteuse. È molto più vicina all'arte la sala di una casa di tolleranza, che certi salotti di case borghesi. L'artista vi trova infiniti elementi anonimi che attendono l'espressione. Vi trova gli elementi di stupore, di inconscia originalità, di novità, che, non bisogna dimenticarlo, sono i germi della creazione artistica. Solo nelle manifestazioni più semplici e più spontaneamente necessarie

della vita moderna, da quelle più spoglie di *sublime* e di *cultura*, noi possiamo scoprire e seguire il filo misterioso che conduce alla sorgente dell'estetica futura!

Noi odiamo quindi tutto quello che sa di intellettuale, di snobistico, di sublime tradizionale. I concerti e le conferenze sono musei di suoni e biblioteche di parole e noi li fuggiamo con disgusto. La umanità che li frequenta con tronfia ostentazione è la più bassa e la più spregevole. Esteticamente, è la più ipocrita, la più imbecille, la più lontana dall'arte, la più untuosa, la più bigotta, la meno dotata di sensibilità.

Noi vogliamo sostituire alle vecchie emozioni statiche e nostalgiche le violente emozioni del moto e della velocità e l'ebbrezza dell'azione, perchè esse sole possono

ispirare idee plastiche nuove. E in questa sensibilità estremamente moderna, continuamente anelante al futuro, noi troviamo l'energia sovrumana di ripetere in noi fino all'impossibile l'eterno rinnovamento della vita!

Noi abbiamo l'estasi del moderno e il delirio innovatore della nostra epoca. Noi pittori futuristi abbiamo per questa estasi e per questo delirio una forza psichica divinatrice che dà ai nostri sensi la potenza di percepire ciò che finora non fu mai percepito. Noi pensiamo che se tutto tende alla unità, ciò che l'uomo ha fino ad oggi anelato di concepire in unità è una misera, cieca, infantile suddivisione di cose.

La scienza, secondo noi, ha ricondotto gli uomini ad una specie di barbarie, alla meravigliosa bar-

barie superiore che ci rende assetati di realtà e nauseati di apparenze artistiche di qualsiasi specie.

Convinti come siamo che la forza soggiogatrice del genio altro non sia che l'incarnazione perfetta e *positiva* (in un'opera) di un momento storico, noi dichiariamo incarnazione *negativa* e quindi priva di significato reale l'opera di un Sargent, di un Franz Stuck, di un Zuloaga, di un Israel... Essi sono prodotti di cultura e si potrebbe in un ideale gabinetto chimico estetico esporre le dosi di museo che li hanno formati, e comporli e decomporli a piacere. Ho citato degli esempii illustri: potrei citarne altri innumerevoli, italiani e stranieri, tutti egualmente fuori dell'arte.

Noi pittori futuristi, che abbia-

mo il dono della speranza, non ci volgiamo mai indietro quando il sogno di una bellezza definitiva ci tenta! Ed è per questo che amiamo appassionatamente le espressioni estetiche del nostro tempo anche se esse appaiono ancora rozze e non completamente liberate dalle scorie delle nuovissime fusioni.

Per quanto sia veemente in noi l'aspirazione al *definitivo*, noi amiamo nella vita e nell'arte tutto ciò che oggi è l'esponente tra il vecchio mondo che crolla e il nuovo che sorge! Quello che ci affascina nella vita e nelle opere del nostro tempo è quel carattere di indefinita e affannosa ricerca che mostra nell'uomo veramente moderno l'imperizia di chi maneggia una nuova materia. Noi amiamo queste manifestazioni perchè da

esse comincia e continuerà attraverso le generazioni future l'êra di un'arte veramente nuova. Gli eroici tentativi di pochi artisti rivoluzionarii quasi tutti vittime del commercialismo e della pittura ufficiale lo dimostrano.

Insomma, noi viviamo di verità nate ieri e che vogliono, per essere espresse, forme, colori, parole, suoni e rumori mai usati! L'artista, il pittore, lo scultore, come il poeta, come il musicista, hanno dei doveri che l'artista di trent'anni fa non aveva, specialmente in Italia.

Le basi della concezione plastica come è stata intesa fino ad oggi sono completamente cambiate. Una fioritura meravigliosa di artisti ha lavorato in Francia da Delacroix ad oggi, preparando l'avvento di una sensibilità completa-

mente sconosciuta in Italia. Da noi, al contrario, si scambiarono per rinnovamento plastico le masturbazioni preraffaellite inglesi, le stupidaggini classico-sentimentali + birra di Böcklin, di Max Klinger, di Stuck e tutto il letteratume del bianco e nero belga, scandinavo, austriaco, russo, francese... Anche queste tendenze, del resto, sono state seguite dagli Italiani con debolezza di mezzi plastici e con bassi scopi commerciali. Sembra che il genio artistico degli Italiani (il più potente della razza umana) si sia smarrito, fino ad oggi. Tracotanza impudente, affarismo spregevole, venalità immonda hanno per troppi lunghi anni soffocato nel nostro paese ogni iniziativa onesta, ogni manifestazione di originalità.

Sembra che una corrente d'aria

nuova rianimi oggi la faccia smorta della volontà italiana. Che abbiano giovato i nostri sputi, i nostri insulti, le nostre frustate? Molto v'è da fare per la salute spirituale della patria. Si ama il quieto vivere e la pagnotta. La massa lavora, i soldati si battono, ma gli artisti dormono tutti... E noi li sveglieremo a pedate!

III

Contro la vigliaccheria artistica

Non ho esitato a chiamare vigliaccheria mentale l'abitudine di gran parte della gioventù artistica italiana nel seguire ciecamente ciò che viene insegnato nei libri, nelle accademie o nei musei. È ridicolo lo spettacolo che danno gli artisti nelle nostre esposizioni quando mostrano e difendono con una sordida ignoranza dialettale le loro impiastricciature romantico-commerciali, sempre plagiate dal

museo o dalla produzione straniera di cinquant'anni fa. Inoltre, in ogni artista italiano si sente ancora l'influenza nefasta del superficialume ufficiale di Raffaello. Tre quarti della pittura italiana è infetta dalla lebbra della pittura veneziana. Tiziano, Tintoretto, Giorgione, Veronese sono sempre nella sensibilità italiana come fetidissime carogne sopra un campo che vuol fiorire. E non v'è pittore o scultore che non debba arrossire lavorando colla certezza di essere d'accordo con qualche capolavoro del passato.

Le cause di questa deplorevole rinunzia alla originalità non vanno cercate da noi soltanto nella cultura tradizionale, ma anche e principalmente nel folle terrore che paralizza la libera attività di moltissimi tra i giovani italiani in

qualsiasi ramo della vita nazionale: il terrore di non formarsi una *posizione sicura*... Questo spiega come in Italia nessuno abbia la voluttà di andar contro corrente, il coraggio del ridicolo, la fermezza di affrontare l'incomprensione o la completa ostilità del pubblico. E in questo pubblico comprendo la famiglia, le relazioni influenti, l'amatore che protegge e compera periodicamente, la signora con la quale l'artista è immancabilmente in relazione intellettuale, gli amici letterati o giornalisti che hanno un grande ascendente sul pittore quasi sempre analfabeta, e via via fino alla imbecillità anonima che si ferma intontita davanti al quadro o alla statua.

Perchè l'artista italiano — sia esso pittore, scultore, musicista o poeta — ha, salvo rare eccezioni,

una psicologia semplice ma di una volgarità ripugnante. Grazie alla vivacità della nostra razza, il giovinotto artista (poniamo il caso che si tratti di un pittore o di uno scultore) riesce poco dopo i vent'anni a dare alle sue furbe porcheriole una certa impronta di personalità... ed egli è già finito! Decide di prender moglie e di metter su casa quasi contemporaneamente al primo successo, e subisce subito mille influenze, dalla fidanzata al pezzo grosso della sua città. Essi lo consigliano invariabilmente a continuare e sfruttare il filoncino che la sua geniale imbecillità provinciale ha trovato... Guai se egli cambia, guai se cerca, guai se guasta una tela o un gesso, guai se torna indietro per rinnovarsi. La moglie crederebbe di andare a letto con un pazzo... Gli

amici e le persone colte, intelligenti e per bene piangerebbero sul *bell'ingegno guastato*. La casa e lo studio sarebbero fuggiti come luoghi infetti. Tutti lo consigliano a badare ai fatti suoi... gli rammentano la famiglia!... Gli artisti camorristi già in voga lo lusingano, lo attirano e lo legano alla camarilla locale con promesse e favori. Il giovane artista ha ormai dei figli che egli sfrutta davanti ai rimproveri della coscienza: l'arte è una bella cosa, sì... si fa presto a dire... ma i figli... le esigenze della vita, ecc. Egli odia, prima senza confessarselo, poi apertamente, i giovani artisti entusiasti che sorgono.

Il nostro giovane intanto matura, Sparisce dal solito caffè, frequenta gli artisti arrivati, entra nelle Commissioni, giudica nei

Concorsi, fa e riceve favori. Tutte le originalità avranno in lui un nemico terribile. Ogni ardire in arte subirà le vendette della sua vigliaccheria! E siccome gli illustri mancati, che in Italia si annidano in tutte le Commissioni municipali o governative, sembrano godere di una salute di ferro, egli peserà per quarant'anni sulla vita artistica della sua città e della nazione. Non sono forse ancora in vita e non camminano ancora indisturbati per le strade, e non seggono ancora nelle Commissioni e nelle Giurie, coloro che hanno massacrato Segantini e Fattori? coloro che hanno spinto al suicidio Pelizza da Volpedo, che hanno fatto fuggire all' estero Medardo Rosso, che hanno innalzato una muraglia di silenzio attorno a Previati?... Chi penserà mai ad uc-

ciderli, a sopprimerli? Abbiamo il delitto politico... - a quando il delitto artistico?... Si noti che il caso citato è una degenerazione che riguarda l'artista nel suo sviluppo di fronte alle esigenze materiali della vita. Considerando la formazione della sua coscienza estetica, lo svolgersi della sua sensibilità, noi lo troviamo, quando non è uno spregevole commerciante, paralizzato, soffocato dai mille pregiudizii della cultura. I critici-reporters ignoranti, gli storici dell'arte eunuchi, i direttori di pinacoteche sepolti vivi, i dilettanti pederasti passivi, gli artisti sterili, cioè i puri, quelli che vogliono tornare alla semplicità, alla terra (come essi dicono), che disprezzano i rumori del mondo e un vestito ben tagliato, quelli che sentono enormemente le solitudini...

praticano la castità o l'amore unico... quelli che cercano l'anima gemella, i vegetariani in sandali, i filosofi, i religiosi, i bigotti dell'arte, tutta questa minchionaglia ha tanto scritto e malinconicamente rimpianto i tempi felici in cui il popolo greco ammirava le statue degli dèi, o gustava in massa le bellezze delle tragedie... i tempi felici in cui le folle cristiane pregavano la vergine e discutevano delle basiliche e degli affreschi, che il pittore e lo scultore italiani di mente volgare e di abitudini grossolane bevono tutto. E credono che la loro opera debba essere compresa e religiosamente ammirata anche oggi dalle folle... cioè dal pubblico, se vuole esistere... e se ciò non avviene, si scoraggiano...

In tutto questo guazzabuglio di e-

ruditissimi errori si dimentica che la vita moderna ha portato con la sua frammentaria rapidità e la sua infinita complessità di conoscenze una fatale suddivisione di lavoro. Oggi non abbiamo più la necessità che l'artista sia nella propria opera un sacerdote, uno storico, un cronista, un sarto, un gioielliere, un armaiuolo, un ritrattista... Questi elementi, necessarî nell'opera antica, sono sempre stati per il loro oggettivismo materiale compresi e gustati dalla massa, cioè dal pubblico, nel loro valore di rassomiglianza, di racconto educativo o di abilità esecutiva. Questo godimento scimmiesco e secondario fino ad ora ha fatto credere che lo stupore, che era solo per l'inganno ottico esteriore, fosse invece ammirazione e comprensione della profondità tutta interiore del-

l'opera d'arte. Vero è che nel passato l'oggetto dell'arte era più esteriore di quello della nostra epoca. Le immagini si susseguivano nella loro semplice e piatta apparenza. Tutta la complessa costruzione plastica e l'interpretazione architettonica della linea, del volume, del chiaroscuro e del colore, che devono esprimere oggi un oggetto o una figura, avrebbero ucciso, in un affresco cristiano, la mistica attitudine evocatrice dei santi, delle madonne od altro. Poichè sarebbe mancato lo scopo principale delle arti figurative del passato, che consisteva nel racconto, nel commento illustrato, terribile o giocondo, dei fatti religiosi *uguali e senza discussione per tutti,* delle imprese del Sovrano, del Comune o dello Stato, *u-*

guali e senza discussione per tutti.

Oggi l'artista si innalza, al contrario, all'elemento essenziale della creazione. L'intuizione plastica lo ha condotto su nuove vette e la scienza, con il vapore, l'elettricità, i gas carburanti, le onde hertziane e tutte le ricerche biologiche e chimiche, ha trasformato il mondo, ha distrutte le leggende e i miti, ha rotti i ponti dove la folla poteva passare e salire per avvicinarsi, mai per raggiungere. Con le scoperte scientifiche è sorta una nuova sensibilità che l'artista già esprime e che la folla si rifiuta di riconoscere.

Le commosse e sciocche invocazioni al grande affresco quattrocentesco che al caffè agitano la fantasia di tutti gli artisti mancati, gli sproloquii sulla grandiosità

delle opere eseguite dal maestro con i suoi discepoli nella quiete di non so quale ambiente (chiostro?... bottega?... campagna?...) sono oggi favole buone solo a colmare la fossa del passato come le triremi, le galee e gli arcieri, sulle quali tutti gli arretrati continuano a fantasticare. Ogni lavoro manuale di esatta riproduzione verista nell'opera d'arte è oggi sempre più inutile o limitato. Un quadro, come un insieme scultorio, come un poema, è oggi sviluppato nel suo oggetto, non in superficie di *esecuzione*, ma in profondità di *interpretazione*. L'artista con ciò è salito alla sintesi estrema, al fenomeno plastico puro.

Ecco perchè la letteratura si allontana dal successo della folla, tratta le relazioni degli elementi puri, sfugge la psicologia compa-

rata, anima la materia non fotografandola nei suoi aspetti esteriori e transitorii, ma facendola vivere nelle sue forze. Alla folla bastano il giornalismo quotidiano con le sue novelle e le sue critiche stipendiate, il romanzo e il teatro episodico borghese. Questi mezzi secondarii che erano nel passato concentrati nel capolavoro, se ne sono staccati e hanno fatto una bassa repubblica a parte. Sono essi i diluitori dell'opera d'arte, i divulgatori spiccioli di piccoli fremiti. Essi seguono, di fronte all'opera d'arte, le sorti della lotta tra le due grandi correnti parallele e contraddittorie della modernità: Individualismo e Collettività.

Così, per la pittura e la scultura l'opera ha cambiato oggetto. Disprezza il vecchio eroico per il dramma delle forze e del movi-

mento. Innalzandosi alla pura sensazione della realtà plastica, le cose appaiono alla mente nella loro finalità astratta prima che l'episodio momentaneo ce le colorisca con la sua misera accidentalità. La nostra opera quindi, composta di puri elementi plastici, lascia il lavoro di *riproduzione verosimile* degli oggetti e delle figure agli illustratori e soprattutto ai fotografi e ad ogni mezzo meccanico di riproduzione. Se noi combattiamo i pittori di genere, i ritrattisti comandati, i vuoti e falsi decoratori, lo facciamo solo quando la loro attività commerciale minaccia il campo dell'arte dal quale *devono essere assolutamente esclusi*. Dal punto di vista dell'estetica, noi li guardiamo con serenità, poichè li consideriamo elementi naturali più o meno pia-

cevoli, quali una macchina da cucire, un carro, una macchia sul muro, un vaso qualsiasi. Noi siamo la centrale elettrica, essi i trasformatori e propagatori, ma nulla più. Continuino pure a soddisfare le piccole necessità della massa: essi non ci toccano; il nostro campo è diverso e più in alto. Potrebbero disturbare una bicicletta, un cavallo che nitrisce, un cagnolino che fa i suoi bisogni? Purchè ciò non avvenga in casa nostra...

Dunque, non è vero che l'artista per orgoglio si è ritirato in disparte e disprezza la folla. È questa che ha trovato un pascolo sufficiente nella suddivisione del lavoro di riproduzione, di divulgazione, e nella vendita al minuto delle pure verità dell'arte. Essa si appaga e vive di ciò che la fotomeccanica e,

molto inferiore a questa, la mediocrità degli artisti, le danno. Siamo dunque eternamente allo stesso punto: la folla, cioè il pubblico, resta fuori dal capolavoro oggi come duemila anni fa, ma in modo diverso. Ciò dimostra che l'essenziale in arte è sempre fuori dalla portata della collettività. Quindi è ozioso sognare ancora vaste ammirazioni, folle religiose ed estatiche che non sono mai esistite. La comprensione dell'arte nella vita moderna va suddividendosi in innumerevoli comunità, che semplificandosi sempre più nei componenti prepareranno forse il regno della pura individualità creatrice per sè.

IV

Pubblico moderno nella vita, passatista in arte

Così si spiega il conflitto che regna e regnerà sempre tra artista e committenti. Oggi specialmente, tra l'artista e l'industriale, questo conflitto assume, per chi conosce la vita dei pittori e degli scultori e degli architetti (non affaristi), proporzioni tragiche. Bisogna confessare che se l'industriale è schiavo del guadagno e della clientela, l'artista è quasi sempre schiavo del vecchio con-

cetto artistico. Ora, io credo che qualsiasi intrusione eccessiva di *elementi artistici* tradizionali in una opera di scopo commerciale, ne danneggi la *realtà pratica*.

Noi, che vogliamo condurre tutto alla realtà in sè, condanniamo nella vita l'ibridismo degli artisti sempre in lotta tra *un artistico a priori* che non esiste, e la praticità moderna che trionfa. Quindi, o gli artisti si ritirano eroicamente in una ristretta purissima zona, o debbono piegarsi alle necessità commerciali dell'industria. Chi non ha coraggio non può nè battersi, nè far dell'arte! Non è forse questo uno dei motivi per i quali i tentativi di dare alla réclame o ad altro una nobiltà artistica (fatalmente tradizionale) sono completamente falliti? Le scuole d'arte industriale miglioreranno molte co-

se, ma daranno sempre una produzione secondaria finchè penseranno all'*arte* invece che alla *vita*. E non daranno mai l'opera come credono tutti coloro che applicano all'arte moderna lo stesso sistema di sviluppo di quel maledetto *Trecento*, di quel maledettissimo *Quattrocento* italiano di cui tutti siamo nauseati e che non rispondono in nulla al nostro tempo. Si potranno far cose gradevoli, belle e comode se si terrà conto che tutto si incammina a divenire architettonico, e che le manifestazioni dell'industria, del commercio e di qualsiasi attività umana possono incamminarsi nell'arte e servire allo sviluppo estetico di una razza solo se esse seguono rigorosamente le necessità realistiche della vita. Ma guai se queste manifestazioni sono intorbidate e fal-

sate da elementi artistici tramandati da usi e costumi di altre epoche, anche se trasformati. Perciò, non finirò mai di ripeterlo, noi disprezziamo il teatro-tipo tragico. Il quadro-tipo solenne e decorativo. La statua-tipo eroico. La musica-tipo mistero. La poesia-tipo civile, morale e nostalgico... Beethoven, Michelangelo, Dante, ci rivoltano lo stomaco. Noi vogliamo uscire da questa atmosfera infetta di vecchio sublime! Vogliamo rovesciare le antichissime e tarlate carcasse eroiche, siano esse illuminate da sole greco-latino o velate dalle nebbie nordiche.

Tristano e Isotta, Siegfried, Paolo e Francesca, Orfeo, Apollo, Cristo e Giovanna d'Arco, Giove e Wotan, Prometeo, Lucifero e tutti gli stupratori boscherecci e tutti i crapuloni illibidiniti, pederasti

attivi o passivi e incestuosi della mitologia e della leggenda, sapete che cosa fanno?... schifo! Sapete che cosa eccitano nel futurista? il vomito!

Esaltiamo i clowns, gli acrobati e tutto il grottesco e l'imprevisto dei circhi e delle fiere; la grande réclame gialla con l'enorme scarpa nera che occupa tutta una facciata, una *qualsiasi e necessaria* costruzione in ferro; i giocattoli; le danze; il ritmo ingenuo, commovente ed esaltante della canzonetta anonima e del caféchantant; il ritmo ferrato delle officine. Esaltiamo il vocìo, la matematica distribuzione del lavoro nei laboratorii, i fischi dei treni, la confusione delle stazioni, l'ansia! la rapidità! la precisione! Esaltiamo il sibilo delle sirene che ha surrogato il bronzo religioso,

tedioso e scoraggiante delle campane; il pulsare dei motori, gli schiaffi cadenzati delle cinghie di trasmissione...

I colori, i rumori, i suoni, le forme, le idee che servono per queste manifestazioni *necessarie* e *inconscie* della vita moderna, sono molto più vicini alla natura, e quindi alla nostra arte futurista, di quanto immaginino i vergognosi cultori degli stili passati.

* * *

È difficile trovare in Italia un pittore che abbia un cervello, ed è tempo di finirla con la stupida favola secondo la quale il pittore deve solo vedere bene. *Vede bene soltanto il pittore che pensa bene.* Ora, solo chi pensa può accorgersi di questo terribile conflitto tra pubblico ed artista. E solo

osservando e serenamente giudicando il fenomeno storico di cui siamo vittime, si può trovare il coraggio di combattere e progredire immuni dai volgari pregiudizii che ci circondano. Molti affermano, e tutti ne tremano, che il pubblico sbaglia di rado nel giudicare. Ciò è completamente falso.

Lo sviluppo del senso collettivo ha creato un mostro nuovo: il PUBBLICO. L'artista, questo eroe convenzionale, è paralizzato dal terrore di dover combattere con lui... È una conseguenza della democrazia... Il pubblico invece è un animalaccio istintivo, il quale in fondo segue l'istinto che lo conduce alla ricerca di una guida, di un padrone, quindi di una *forza*. Però il pubblico, schiavo dell'abitudine come tutti gli esseri inferiori, si ribella alle forze nuove.

E più sono nuove e meno le accetta, finchè il tempo, attraverso opere mediocri e divulgatrici, non gli dia la possibilità di capire e farsi guidare di nuovo.

Analizzando le *forze* guidatrici che trascinano i grossi pubblici, noi le troviamo grossolanamente composte di facilità geniale, di vecchie sintesi digerite da secoli e che non costano sforzi di assimilazione (Verdi, Carducci, Dumas figlio, Rodin, Zola, Tolstoi, Böcklin, ecc.). Quindi vediamo il pubblico cosiddetto incolto godere ed applaudire qualsiasi opera che incarni istinti tipici o consuetudini popolari millenarie. Analizzando invece le *forze* che guidano il pubblico cosiddetto colto (l'élite, come tutti credono), noi le troviamo composte di elementi distillati da un sublime e da un poe-

tico che non esistono, da un mistero di convenzione tradizionale fuori della realtà. Vi troviamo elementi di leggiadria, di superficialità raffinata, di isterismi di cultura: tutto ciò uniformato con plagio più o meno evidente ai capolavori *celebri* del passato (Gabriele d'Annunzio, Oscar Wilde, Huysmans, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Dante Gabriele Rossetti, Burne-Jones, ecc. ecc.).

Abbiamo in tutti e due i casi un fenomeno dannosissimo che crea la diffidenza e l'odio per i cercatori di elementi nuovi, per gli scopritori, quindi per i *difficili*. Insomma, si può dire che anche gli artisti sinceri, come ad esempio Gaetano Previati, Henry de Groux, Puvis de Chavannes, per la pittura, tradiscono, anche con la lotta che combattono con-

tro il pubblico, la causa del nostro fondamentale rinnovamento pittorico. Essi forniscono al pubblico una nuova manipolazione del sublime, che, travestito com'è, dà l'illusione di essere l'esponente di una nuova sensibilità. Si accostano alla tradizione imitando la solennità silenziosa dei capolavori del museo; appagano gli intellettuali, i malati di cultura, gli snobs del sublime artistico che la gente in generale ammira ed ascolta e teme come oracoli infallibili, e a noi non resta che il posto di pazzi o di fumisti.

In materia di pittura e scultura abbiamo spesso uno strano fenomeno contraddittorio. Il *compratore* si trova quasi sempre nello stato d'animo di un individuo-tipo di civiltà avanzatissima, il cui gusto varia d'epoca secondo il suo

temperamento particolare. E l'artista, quando è un talento autentico, appare un inetto, un barbaro, un degenerato cultore del brutto.

Ma vi sono nella società moderna altri fenomeni di contraddizione. Alle volte è un pubblico di borghesi, arricchiti nell'industria o nel commercio delle patate, del cotone, dei maiali e di altre cose utili; di quei borghesoni ignoranti che hanno quelle mogli enormi, rosse, coperte di gioielli e che vi chiedono frivolezze decorative settecentesche, patine del cinquecento, preziosità floreali e libertine, come autentici decadenti...

Alle volte è un pubblico democratico di intellettualoidi anarchici e socialisti; di quelli col cravattone nero, dai piedoni scalcagnati, che si trascinano dietro, alle conferenze, *compagne libere*

con occhiali, sgangherate e sudicie... con pose slave, o tedesche, o ibseniane. Si dovrebbe attendere qualche cosa da questa estrema sinistra della vita e della politica?... Al contrario, sono i più feroci imbecilli, i più volgari assertori di banalità tradizionali, di luoghi comuni morali e reazionarii. Noi futuristi li abbiamo sempre trovati violentemente contrarii ed insensibili davanti a tutte le ricerche rivoluzionarie dell'arte, le quali, logicamente, avrebbero dovuto trovare delle analogie elementari nei loro cervellacci da Camera del Lavoro... Puah! che schifo!...

Altre volte, invece, sono degli aristocratici, dei principi, dei blasonati, dei decorati, dei preti (nomi tutti, questi, che distinguono categorie sconosciute a noi futuristi), che si interessano e incorag-

giano le più sovversive manifestazioni estetiche dell'arte moderna... Non era frequentata, la nostra prima Esposizione futurista di Roma, da preti, da frati, alcuni dei quali presero fotografie e tennero conferenze nei collegi dove insegnavano? Non lessero tutti in quei giorni le imbecillissime superficialità che quel gigantesco idiota di Enrico Ferri disse sul Futurismo in una intervista con un redattore del *Giornale d'Italia*?

Bisogna proprio credere che il cervello umano abbia smarrita ogni unità! Disgraziatamente, in questa anarchia di tendenze, di opinioni, di pregiudizii e d'ignoranza estetica, il cretino grida alti i proprii diritti, e la vita dell'artista che lotta con l'arte e con la miseria è avvelenata dall'angoscia!

V

Contro l'ossessione della cultura, contro il monumento nazionale

Nella nostra epoca in formazione, la diffusione della cultura ha messo un velo alla sensibilità sviluppatasi rachiticamente in una ignoranza secolare. Ha reso arroganti le mediocrità intellettuali che una volta tacevano, frenate da una riconosciuta gerarchia di sapienza o di censo. E, come certe libertà generano sul principio confusione, così la democratizzazione del sapere, il furore delle biblio-

teche, le Università Popolari, hanno imbaldanzite tutte le menti volgari vanitose e mediocri, e per quel che riguarda noi pittori e scultori, l'arte è diventata «*quello che piace*», secondo una espressione generale e democratica...

Il libro è divenuto oggi una ossessione gigantesca. Non v'è idiota (tipo colto), che non si creda qualche cosa di importante quando ha un nuovo libro sul tavolo o una rivista sotto il braccio. Tutta la balordaggine tedesca o, meglio, il lato peggiore del carattere germanico, hanno offuscata la nostra serena e gaia genialità italiana! La critica, la critica della critica, il saggio critico sulla critica della critica, e la monografia, sono la più grande aspirazione dell'intelletto italico. Il professore, non quello della scuola, che è il più mal-

trattato, ma il professore di qualche cosa, il professore in sè, è divenuto un idolo, e la cultura, l'alta cultura, come si dice, è una stalla dove i gelidi castrati d'Italia si sdraiano con sussiego sul letame della loro erudizione. Presto avremo anche noi, come in Germania, i giovani che portano gli occhiali solo per darsi del tono, per avvicinarsi al *tipo studioso*.

L'artista italiano, avido e ignorante, subisce oggi due miserabili imperativi: *l'uomo di cultura*, rimpinzato di carta stampata, e l'arricchito di fresco: *l'amatore*, vuoto di tutto... L'uno pontifica, l'altro corrompe. Tra i due, come una spola perennemente affannata, corre il giornalista-critico, che non ha di solito nè cultura nè denaro, che può essere pieno di buona volontà, ma che, ignorante

fino al grottesco, sbaglia sempre e subisce quindi l'influenza di tutti e due.

Non si vide, tempo fa, riempirsi le colonne dei giornali di una notizia straordinaria? Un segretario generale per le Belle Arti (mi pare sia quella piaga nazionale che si chiama corradoricci) aveva grattato un po' più degli altri il fregio di un affresco in una chiesa di Rimini, e aveva scoperto... il nome d'Isotta... Immaginate la confusione, la gioia, l'ebbrezza del giornalista con questo fatto tra le mani? Se ad una simile oziosa stupidaggine si dedicano intere colonne di giornali, cosa si dovrebbe scrivere per le ricerche creatrici degli artisti o degli uomini di scienza, pei combattenti per la patria o per un'idea, per gli aviatori, gli esploratori, ma che dico?,

per il minatore, l'operaio, il facchino?...

Se l'idolatria del libro, dell'analisi, della statistica, della critica, se l'ossessione della conferenza, del concerto, dell'audizione wagneriana, debussyana, straussiana, se la frenesia dell'artistico e dell'erudito segnano nella gioventù europea una miseria fisica, un afflosciamento del temperamento, un rammollimento vergognoso di ogni impeto eroico ed aggressivo, in Italia questa piaga assume un carattere specialissimo.

Gli Italiani d'oggi escono, fortunatamente, da quello che fu chiamato il periodo *preindustriale*. Ma quasi tutti se ne ritrovano indolenziti o con le ossa rotte... La meravigliosa atmosfera giovane che si va formando e nella quale l'Italia si avvia a divenire grande poten-

za lavoratrice e militare, questa atmosfera è poco adatta per i polmoni avariati dalla polvere delle biblioteche e dei musei e dal fetore secolare degli scavi. L'ombra del monumento nazionale ha fiaccato fino ad oggi la virilità italiana ed ogni malcontento cerca pace nella cultura.

Le nostre grandi città si sono formate con gli avanzi di quelle galere intellettuali che sono le « città del silenzio », come le chiamò un grande passatista. In maggioranza, le persone colte (mi occupo di queste perchè purtroppo la massa in Italia vegeta tra il litro, il giuoco delle bocce e la femmina, tanto nelle città come nelle campagne) rimpiangono le quiete letture, i colloquii e gli epistolarii accademici, le ombre dei grandi trapassati, l'orticello, le campane,

il chiù-chiù dei passerotti, le discussioni interminabili e a vuoto nel piccolo caffè di provincia o lungo le viuzze deserte della vecchia Italia. Quando poi sognano l'azione... per gli altri, brandiscono impettite la vuota rettorica dell'Impero di Roma e quei vecchi famosi fantocci sgonfiati che si chiamano Dante, Petrarca, Michelangelo... La conquista della Libia non è stata fatta passo passo con esempii di Roma, di Venezia, di Lepanto? Non paragonò Gabriele d'Annunzio i nostri forti alpini friulani agli arcieri della Repubblica Genovese? Non si sostiene quasi tutto nella nostra Italia su luoghi comuni, su frasi fatte, su fame scroccate?...

Oh! che nausea, questo miserando spettacolo intellettuale e civile! È da tutto questo che deriva quel-

la atmosfera di perpetuo rimpianto e di scetticismo che ci opprime e ci soffoca!

Chi non trova per pigrizia o viltà o incompetenza la propria soddisfazione nelle moderne manifestazioni artistiche, non sa far di meglio che guardare alle proprie spalle e rimpiangere il genio unico, il picco eccelso e solitario intorno al quale è il deserto, e sospirare e sognare su Fidia... su Michelangelo... su Tiziano...

Chi si trova a disagio nelle nuove concezioni filosofiche della vita... guarda alle proprie spalle e rimpiange il dogma e la chiesa, il ferreo sentimento religioso, l'annientamento del corpo o il trionfo del senso, e maledice l'oggi, e sogna il mondo cristiano o il mondo pagano... la Grecia...

Chi si trova a disagio nel rumo-

re delle lotte politiche, delle rivendicazioni sociali, ecc., guarda alle proprie spalle e fantastica sulla sapienza di Salomone, sul ferreo diritto di Cesare, sugli splendori del Re Sole, sul gesto di Napoleone...

Io potrei citare a centinaia gli esempii del morboso malessere, del nostalgico malcontento di questi degenerati della cultura, di codeste anime ancora mal costituite per la nostra gloriosa atmosfera di dinamite.

Per molti, oggi l'impossibilità di amare il mondo che ci circonda, la vita che viviamo, le nuove idealità che ci guidano, è causa di un doloroso disagio.

Specialmente per gli Italiani, tutto ciò che è *moderno* è sinonimo di *brutto*!... Ad esempio, si parla di Milano e delle altre poche città

italiane che, invece della solita gloriosa tradizione, hanno un meraviglioso presente e un formidabile avvenire, come di città grossolane e orribili. Dirò tra parentesi che il solo barlume di arte italiana, se si toglie Fattori e qualche macchiaiuolo fiorentino, ci viene da Milano (Ranzoni, Cremona, Rosso, Segantini, Previati)... Il movimento moderno è, per un veneziano, per un fiorentino o per un romano, un'aberrazione che bisogna fuggire alla prima occasione dopo aver deriso o compianto. Le folle multicolori e febbrili sono mostruose per l'italiano che in tutta la sua nobile esistenza ha discusso sulla grandezza passata della Patria, nelle quiete vie della sua cara piccola città — ex-capitale, senza dubbio — tutta piena di ombre gloriose, di vecchi palazzi

chiusi, di giardini chiusi, di menti chiuse...

Le officine, eternamente deste e ruggenti, ispirano ribrezzo all'Italiano che per tutta la vita ha concentrato il suo studio e la sua ammirazione sull'ultimo capitello, in fondo a destra, di quel tal palazzo, o nella seconda arcata, a sinistra, di quella tal chiesa... monumento nazionale.

Le stazioni, le strade ferrate, così nere e così inesorabili di fuochi, di fragori e di fumo, destano orrore a quegli Italiani che poi discutono a vuoto e fuori dalla realtà sul modo di mobilitare le nostre truppe in 24 ore alla frontiera austriaca... E altro non fanno che guardare zufolando il tramonto da una panchina del Pincio, oziare all'ombra dei viali di Boboli, o ripetere su e giù per la mil-

lesima volta il liston di Piazza San Marco...

Appunto questo continuo, ignobile antagonismo tra il passato e il presente, produce la nostra debolezza artistica, politica, sociale. I nostri padri ci liberarono col sangue dal giogo straniero; i nostri professori ci riconsegnano moralmente ammanettati dal monumento nazionale! Noi consideriamo il monumento nazionale come la massima piaga d'Italia.

Contro la viltà mentale degli artisti piccoli e grandi e dei critici ignoranti, contro la cultura e la tradizione, combattono le nostre opere futuriste!

È la cultura, infatti, che in nome dei Greci e di Michelangelo ha troncata la via all'impressionismo scultorio, che noi vogliamo continuare trasformandolo in una

sintetica compenetrazione di piani. La sola cultura difende il contorno chiuso nelle figure e propugna vecchie concezioni della plastica e della composizione per combattere il nostro colorito interiore, la sintesi integrale delle cose, la costruzione plastica dei moti della materia... La cultura, sempre la cultura, difende l'immobilità, la statica, e nega il *Dinamismo* in pittura. Ed è a questa sterile e ripugnante cultura che noi gridiamo: BASTA!

VI

Perchè non siamo impressionisti

Non esiste oggi in Europa e nel mondo una tendenza pittorica o scultoria preoccupata realmente di quello che forma l'elemento sostanziale della plastica, che non derivi dall'impressionismo francese, da Manet a Cézanne.

Tralasciando di rifare la storia di epoche più remote, comincerò da quella che, secondo noi futuristi, prepara l'epoca che noi viviamo. La divisione storica che faccio mi è necessaria per fissare alcuni punti salienti dell'evoluzione

della pittura. Essi serviranno a farci intendere.

Dopo Raffaello, Leonardo, Michelangelo, l'umanità esaurì in arte la formula di un *sublime definitivo*. Con questi tre artisti l'arte raggiunse il massimo sviluppo di una parabola che saliva da millennii. Se l'arte tocca il culmine della sua grandezza nel momento in cui le idealità di un'epoca e di una razza, attraverso le ricerche naturalistiche, si definiscono in una formula astratta tipica, l'arte romana sta al disotto, col suo verismo analitico e imitativo, tra la Grecia e Michelangelo, come una preparazione. Infatti, l'*astratto fisico* degli dèi e dell'eroe ellenici si completa e si esaurisce solo quando giunge all'angoscia cristiana *interna* di Michelangelo. Dopo il cinquecento, questa angoscia

non trova più nel corpo umano uno strumento che si presti alla sua umiltà espansiva. Essa esula fuori d'Italia in popoli più nuovi e miti, meno violenti e voluttuosi, e si trasforma nella pia contemplazione dei paesaggi e delle lande brulle, nelle nature morte, nei ritratti, nei quadri famigliari, nelle ricerche naturalistiche frammentarie nordiche. Questo espandersi della contemplazione sugli oggetti che ci circondano, sull'*ambiente*, questo intensificarsi e sminuzzarsi dello spirito d'osservazione, questo nuovo culto dell'universale, questo innalzare a valore plastico i più umili fenomeni naturali, questo, diremo così, panteismo plastico preconizzavano la modernità.

Si può quindi suddividere la storia dell'arte nei seguenti grandi periodi:

ASTRAZIONE PLASTICA GRECA

L'esterno fisico centro dell'universo.

Elaborazione:
Egizii, Assiri, Babilonesi.
Apice:
Arcaici, Fidia.
Trasformazione:
Arte Romana.
Stadio ultimo:
Arte Bizantina.

ASTRAZIONE PLASTICA CRISTIANA

Passaggio dall'esterno all'interno.

Elaborazione:
Arte Romana e Bizantina.
Apice:
Gotici, Michelangelo.

Trasformazione:
Veneziani, Fiamminghi, Rubens.
Stadio ultimo:
Rembrandt, Spagnuoli, Francesi.

ASTRAZIONE PLASTICA NATURALISTA

Esteriorizzazione dell'interno (ambiente paesaggio).

Elaborazione:
Rembrandt, Spagnuoli, Francesi.
Apice:
Francesi secolo XIX, Delacroix, Manet, Impressionismo.
Trasformazione:
Divisionismo, Post-impressionismo.
Stadio ultimo:
Fauves, Cubismo.

ASTRAZIONE PLASTICA FUTURISTA

L'interno e l'esterno appaiono in simultanea compenetrazione.

Elaborazione:
Dall'Impressionismo al Cubismo.

Apice:
Dinamismo-Soggetto-Stati d'animo.

Trasformazione: .....?

Stadio ultimo: .....?

Ponendo la valutazione storica dell'arte al di là dell'accidentalità dell'opera, si vede che l'opera talvolta può essere eccellente senza per questo segnare un'epoca, e

può anche essere completamente fuori del proprio tempo.

Consideriamo dunque le tappe storiche dell'arte nel solo modo possibile, cioè come fondamentali e progressivi rivolgimenti dello spirito umano in evoluzione, noi constatiamo che dalla fine del Rinascimento italiano ad oggi i popoli d'Europa cercarono e cercano ancora una formula definitiva che sfugga, nella sua universalità interpretativa, alle variazioni infinite dell'analisi e ai conseguenti risultati frammentarii. Da Giotto a Masaccio, a Michelangelo, tutti gli artisti lavorarono per trasmettersi successivamente un mezzo che doveva, arricchendosi nel suo cammino, condurre all'esplosione ultima dell' ideale cristiano-pagano. La Cappella Sistina potè essere compiuta in quattro anni per-

chè nulla vi era da ricercare... Con Michelangelo lo spirito interpretava sè stesso, manifestandosi. L'artista non era, come nella nostra epoca, un intermediario tra la natura e l'opera. Era giunto il felice momento in cui l' identità perfetta produce senza errare, poichè riflette sè stessa. La scoperta di manoscritti, gli scavi di statue greche o romane e l'Umanesimo furono gli effetti di una causa fatale: l'ideale tipico greco, pagano, non era ancora esaurito e superato dallo spirito. Con Michelangelo esso è finito; e oggi la mitologia nel pensiero e nella letteratura, e il nudo come tipo di bellezza e come immagine umana, in pittura e in scultura, sono menzogne fuori dalla verità e quindi dalla storia.

Esaurita dunque la formula pa-

gana attraverso l'ultima elaborazione cristiana operatasi nel Rinascimento italiano, l'arte proseguì nella sua evoluzione con un ritorno alla natura. Essa riprese pazientemente con i popoli nordici lo studio diretto analitico dei nuovi aspetti della realtà che lo spirito andava identificando e che dovevano creare e tramandare ai tempi moderni i mezzi di espressione che noi adoperiamo. L'Italia, ormai stanca di lavoro e di gloria, si adagiava in un sonno secolare.

Quello che molti non comprendono (e tanto meno i critici, gli eclettici e i buongustai...) è che dopo quello che si chiama decadenza italiana, il livello dell'arte di tutti i paesi si abbassò, scendendo nel buio della ricerca. Tutti gli artisti stranieri, dopo i Greci e gli Italiani, ebbero fatalmen-

te questa impotenza a creare una espressione tipica su ciò che era l'aspirazione ideale delle loro razze. Forse i tempi non erano ancora maturi, forse la parabola della sensibilità naturalistica non aveva ancora potuto segnare il culmine: certo è che gli artisti nordici, appena si sciolgono dai ceppi della copia veristica, deviano subito verso le arti dei popoli meridionali. È il nostro sole che li abbaglia. I Francesi, i Fiamminghi, i Tedeschi, gli Spagnuoli, gli Inglesi, non ci hanno lasciato che delle opere d'analisi, di riproduzione ingenuamente curiosa del vero, dei ritratti. Ognuna di queste opere per essere completamente compresa deve essere collegata a episodii, a date, a caratteristiche di tempo, di luogo, di costu-

mi, di clima. Tutti elementi fuori dell'arte. Manca sempre il carattere di universalità a cui giungono naturalmente i popoli meridionali.

Da Rembrandt agli Impressionisti, in tutti i paesi che si successero nell'affermazione della propria individualità estetica, vi furono due categorie di artisti. In una possiamo mettere quelli che chiamerò i *sinceri*, che studiarono la natura negli spettacoli che li circondavano e divennero perciò, nella loro razza, gli esponenti della evoluzione dello spirito. Ma essendo nordici, ovvero gotici, quindi inferiori, non si sollevarono mai dall'imitazione veristica per salire al tipico, e lasciarono opere frammentarie e analitiche. Nell'altra, invece, possiamo mettere gli artisti che chiameremo gli *artificiosi*, i quali studiarono l'arte invece

della natura e divennero perciò esponenti di cultura e di mondanità. Questi compresero che le grandi epoche in arte si manifestano attraverso a formole tipiche, astratte, e vollero fare della sintesi, dell'eroico, del solenne! Ma essendo nordici, ovvero gotici, quindi inferiori, non poterono mai giungere alla sintesi latina, e caddero nell'imitazione dei Greci e degli Italiani: nell'*ellenismo* e nell'*italianismo*.

Solo da cinquant'anni, in Francia, le ricerche pittoriche hanno preso un carattere tipico universale. Esse hanno scavato un canale unico: l'Impressionismo, che con le sue successive evoluzioni ha preparato una nuova concezione plastica formalmente e sostanzialmente rinnovata.

La storia dell'arte che va dal secolo XV al secolo XIX è una lotta continua, più o meno palese, negli artisti francesi, fiamminghi, tedeschi, spagnuoli e inglesi per liberarsi dall' *italianismo*, che fu, come ognuno sa, secondo l'epoca o la moda o i temperamenti, fiorentino, romano, veneziano e bolognese. Il preraffaellismo inglese ne è stato forse l'ultima crisi. Le necessità storiche e gli orgogli nazionali hanno fatto, nei diversi paesi, battezzare per rinascenze gli artificiosi ritorni al «*Grandioso*» passato dell'accademia e della cultura. Ma questo è un argomento di cui tratterò più innanzi. Resta il fatto che i veri temperamenti pittorici di ogni nazione che profondamente sentirono l'istinto della loro razza furono tut-

ti, dal Rinascimento italiano ad oggi, naturalisti, veristi, analitici e frammentarii. Non bisogna dimenticare che questo è il carattere fondamentale dell'arte nei popoli del Nord. Mai nelle arti figurative questi furono capaci di astrazione, di sintesi, nè seppero creare il tipico. Le loro opere in pittura e in scultura diventano simboliche per trasposizione narrativa, letteraria, filosofica e sentimentale, mai per astrazione di forme tipiche e sintetiche in sè stesse. Manca in loro il vero e profondo senso plastico. Sotto questa influenza è stata l'arte per trecento anni. La reazione che si manifesta in Francia, in Spagna e in Italia specialmente, oggi, con la nostra pittura e scultura futuriste, ci mostra che il genio italiano riac-

quista in arte il suo fatale predominio sul mondo.

Non rifaccio la storia dell'Impressionismo che altri hanno già fatta. Ne darò solo il carattere essenziale, per mostrare quale diversità ci distingue da quel movimento.

Gli Impressionisti che ho chiamati, altrove, a causa del loro sperimentalismo, temperamenti scientifici, furono i veri iniziatori del grande distacco dal passato. E ciò perchè la loro reazione segnava, per quanto rudimentale, un principio di identità tra la *sensazione* e la *creazione*.

Noi Italiani non dobbiamo dimenticare che l'inefficacia di alcune doti pittoriche del nostro Cremona è appunto dovuta all'azione negativa dell' antitesi che esiste tra la sua sensazione, alcune vol-

te moderna, e il suo cervello pieno di tenerume romantico e di vecchie chitarronate italiche. La inefficacia di alcune deformazioni di Gaetano Previati proviene dall'essere l'oggetto della sua emozione in antitesi con la sua forma e questa con il suo colore. La efficacia di una nuova combinazione di colori complementari o di un contrasto di toni o di una deformazione espressionistica nuova, manca completamente se non scaturisce identificata — secondo una legge che sfugge al nostro controllo — ad un *oggetto* altrettanto nuovo. Chiamo *oggetto* gli elementi che si manifestano nella costruzione del quadro o della statura. Deformare un viso con l'intenzione di dare un Cristo, o applicare l'impressionismo e il divi-

sionismo al drappeggio più o meno cinquecentesco di una madonna, all'armatura di un eroe o di un cavaliere medioevale, è un controsenso, è uno sdoppiamento tra cultura e istinto. Di questo errore gravissimo noi pittori italiani misuriamo tutte le conseguenze quando confrontiamo la nostra sensibilità con quella dei pittori moderni stranieri, e soprattutto dei francesi.

Per gli Impressionisti di Francia, invece (non esiste, del resto, altro impressionismo che quello francese), sarà una vera gloria l'avere indicata la via per una reale e moderna identità tra l'interno e l'esterno. Non si trova in essi alcun soggetto che non sia tolto da quella realtà alla quale chiedevano forme e colori. Il sovvertimento che essi fecero delle vecchie leggi

scolastiche li costrinse ad una analisi e ad un controllo tenaci. Osservarono, sperimentarono sulle loro tele ogni minimo e fugace effetto per trasmettere con sincerità l'impressione degli innumerevoli aspetti nuovi che la realtà svelava ai loro occhi intenti.

Era fatale che questi esperimenti, per quanto avessero un carattere lirico, rimanessero sempre dei frammenti schiavi del vero come concezione, e quindi oggettivi e limitati come interpretazione. Inoltre, la negazione della fantasia e della composizione, e il metodo completamente sperimentale, producevano in loro l'indifferenza per il soggetto e toglievano al loro quadro la forza universale della continuità. Lo studio della natura non era (e non poteva essere) un mezzo che servisse alla scelta

di elementi plastici per comporre una concezione plastica interna, un ponte per creare... ma era lo scopo in sè! Il quadro era già un qualsiasi studio frammentario di un qualsiasi oggetto o episodio di vita. Nel quadro impressionista affluivano mille tesori di amorosa e febbrile osservazione, ma esso lasciava sempre la penosa impressione di un relativo che rassomigliava a qualche cosa e che poteva continuare all' infinito, senza legge...

Nel quadro impressionista però incomincia lo sforzo verso la nuova *unità plastica* di cui ho parlato, che doveva segnare il principio di un progresso il quale dura tuttora e condurrà ad un nuovo *sublime* definitivo, più astratto di quello greco o cristiano.

Con gli impressionisti, le pietre, le piante, gli animali cominciano a cambiare forma e soprattutto colore. E, quello che è importante, cominciano a perdere il loro valore sentimentale d'immagine. Si crea così il *motivo* impressionista. Per quanto timidamente, le cose diventano già il nucleo di un ambiente circostante, e questo ambiente è una vibrazione atmosferica che comincia a divenire plasmabile. Essi perdono, è vero, con ciò una dimensione: la profondità, ma hanno per sempre conquistato e creato un nuovo corpo: la atmosfera. Per la prima volta un oggetto vive e si completa con l'ambiente, dando e ricevendone le influenze. Per la prima volta si vede sulla guancia, fino ad ora rosea, l'accidentalità verde del prato sul quale ci troviamo, e sul no-

stro vestito il rosso del canapé sul quale siamo seduti. Occorreranno trent'anni prima che questa compenetrazione e simultaneità, limitata negli Impressionisti al colore, si evolva anche alla compenetrazione e simultaneità delle forme, e questa evoluzione così logica e così chiara susciterà lo scherno e l'ostilità feroci che il buon pubblico prodiga ai pittori futuristi.

La negazione violenta della fantasia e del mistero; gli abbozzi febbrili con i quali gli Impressionisti cercavano di afferrare le cose e i fugacissimi momenti luminosi che attraversavano; la frenesia per la luce che esasperava il colore e distruggeva il chiaroscuro: tutto questo produsse, coll'andar del tempo, opere che furono gridi di ammirazione scoraggiata per

lo spettacolo del mondo. L'apparenza prese il posto della realtà. Invece di vedere la luce e le cose come idee plastiche assolute, le sottoposero alla relatività di tempo e di luogo [1]. La Natura fu per gli Impressionisti qualche cosa al di fuori di loro, e quello che giudicavano irraggiungibile era il controllare che essi facevano degli innumerevoli aspetti di una realtà che credevano fuori di loro ed era invece in loro come esperien-

---

1 Mi rammento i titoli di due quadri che facevano parte di una recente esposizione di Henri-Edmond Cross, alla Galerie Bernheim, a Parigi: « *deux octobre, trois heures* (*vent*) *nord-est* »; e un altro: « *arc-en-ciel* (*est*). 19 *oct.*, 4 *h.* 30 »... Non si potrebbe essere più rigidamente conseguenti ad una teoria.

za di cultura risultante da tutte le epoche pittoriche anteriori.

Quello che noi pittori e scultori futuristi vogliamo invece, è un opposto che si fonda sulle loro basi. È, cioè, la ripresa e la continuazione logica delle ricerche impressioniste prima della loro involuzione e decadenza.

Questa continuità della evoluzione estetica, che in arte procede fatale al di sopra delle contingenze umane di successo e di moda, apparirà più chiara nello specchietto seguente, specie per chi è al corrente sulla pittura francese negli ultimi trent'anni. La incommensurabile ignoranza italica leggerà forse per la prima volta dei nomi che non sono quelli delle vecchie gloriose carcasse dell'arte italiana moderna.

IMPRESSIONISMO

Manet

COLORE (sensazione)	**Monet** **Sisley** **Pissarro** **Renoir**	**Cézanne** **Degas** **Gauguin** **Van Gogh** **Derain**	FORMA (intelletto)
STUDIO DELLA REALTÀ CON LA DIVISIONE DEGLI ELEMENTI COLORISTICI (predominio scientifico)	**Seurat** **Signac** **Cross**	**Picasso** **Braque**	STUDIO DELLA REALTÀ CON LA DIVISIONE DEGLI ELEMENTI FORMALI (predominio scientifico)
SINTESI DI COLORE STATICA	**Matisse** **Van Dop**	CUBISMO **(Gleizes,**	SINTESI DI FORMA STATICA (esasperazione

colore che non trova la forma)

Léger)

chiaro - scuro che non trovano il colore)

ASTRAZIONE PLASTICA FUTURISTA

L'interno e l'esterno appaiono in simultanea compenetrazione.
Sintesi di colore e forma.
Dinamismo - Soggetto - Stato d'animo-plastico.

BOCCIONI

CARRÀ

RUSSOLO

SEVERINI

BALLA

SOFFICI

Tralascio le suddivisioni transitorie come: *neo-impressionismo, divisionismo, post-impressionismo, sintetismo, Fauves,* ecc.

Molti degli artisti citati nello specchietto vi passarono successivamente. Ho voluto solo unire approssimativamente all'artista il carattere della ricerca in cui più particolarmente si è affermato.

I due o tre competenti in pittura che eroicamente vivono in Italia sapranno benissimo leggere con la dovuta elasticità.

Prima di tutto, mentre carattere degli impressionisti fu la preoccupazione della luce e del colore, dando le forme come degli abbozzi dinamici, carattere nostro è la preoccupazione di dare stile alla luce e al colore impressionista e di creare perciò una forma definitivamente connaturata al colore. Ma sarebbe poco, se noi ci arrestassimo ad una semplice analisi di forme come gli impressionisti e i neo-impressionisti si fermarono ad una analisi di colore. Noi facciamo una sintesi dei risultati delle ricerche di colore e di forma. Ma questa sintesi non ci conduce di nuovo alle immagini statiche e successive (questo è fondamentale per noi) come avviene per i nostri amici di Francia, cubisti od altro, ma ci porta a ridare la realtà nella sua essenziale

manifestazione. Prima, cioè, che questa realtà si individualizzi in una distinzione tradizionale degli elementi naturali (distinzione che suscita sempre in noi un mondo di immagini sentimentali dannose alla plastica pura), noi vogliamo dare la vita della materia traducendola nei suoi moti. Ma anche questo è un ponte verso la nostra pittura, e come questo conduca alla pittura futurista (stati d'animo plastici, suoni, rumori e odori) dirò nei capitoli seguenti.

È facile dunque comprendere come noi che dobbiamo le nostre origini all'impressionismo ci troviamo invece agli antipodi di esso. Infatti, noi vogliamo universalizzare l'accidentale, creando leggi da ciò che ci ha insegnato da cinquant'anni l'*istante* impressionista. Quindi, in luogo dell'acci-

dente fissato, noi diamo l'accidentalità definita in una forma che è la sua legge di successione.

Mentre gli impressionisti fanno un quadro per dare un *momento particolare* e subordinano la vita del quadro alla sua somiglianza con quel *momento*, noi sintetizziamo tutti i momenti (di tempo, luogo, forma, colore-tono) e ne costruiamo il quadro. E questo quadro, come organismo indipendente, ha una sua propria legge, e gli elementi che lo compongono obbediscono a questa legge creando così la rassomiglianza del quadro con sè stesso.

Torniamo dunque a concetti-plastici generali, ma conservando tutto il nostro orrore, il nostro odio per i concetti plastici che diressero la pittura antica. Quindi facciamo una reazione violenta

all'impressionismo e proclamiamo l'avvento di un nuovo ordine plastico, di una nuova gradazione di valori costruttivi. Ma nessuna affinità ci fa simpatizzare con gli ordini gerarchici tradizionali, come avviene in alcuni cubisti fino allo smarrimento della verità. Ecco quanto scrivevamo infatti nella prefazione-manifesto al catalogo della prima Esposizione di Parigi (5 febbraio 1912): «Pur ripudiando l'Impressionismo, noi disapproviamo energicamente la reazione attuale, che vuole uccidere l'essenza dell'Impressionismo, cioè lirismo e movimento. Non si può reagire contro la fugacità dell'impressionismo se non superandolo. Nulla è più assurdo che il combatterlo adottando le leggi pittoriche che lo precedettero.» Ora, io aggiungo che piuttosto che tornare

indietro, siamo pronti a distruggere tutto e a rifare agli angoli dei sobborghi le barricate impressioniste.

Noi vogliamo che il quadro torni ad imperare indipendente, usando di una legge di forza che scaturisce dalla potenza di moto dell'oggetto, e che il tempo e le ricerche degli artisti futuristi definiranno maggiormente.

Con ciò noi raggiungiamo quello che io enunciai già nella mia prima conferenza in Roma al Circolo Artistico Internazionale (29 maggio 1911), cioè l'*eternità* dell'*impressione*. Noi raggiungiamo quello che angosciava tanto Cézanne da fargli dire nella sua geniale e confusa intuizione: «Bisogna fare il museo davanti alla natura»; quello che gli faceva dubitare di non poter più, nella sua

tarda età, «realizzare». Per Cézanne, realizzare equivaleva a creare. Dunque, non è il museo che bisogna imporsi come maestro di stile davanti alla natura. Questo è l'errore dei cubisti e di molti altri. Mi ricordo di un pittore italiano che mi diceva a Parigi come avrebbe voluto fare i carrettieri e i cavalli che lavorano sulle rive della Senna con lo stile e la perfezione del *Gattamelata*... È un errore sincero, che sembra nella verità come aspirazione, ma è assolutamente nel falso come realizzazione. Molti vi cadono, ma è un segno sicuro di impotenza e di cecità. Per andare verso lo stile plastico della nostra epoca, bisogna invece *vivere* la sensazione che ci viene dal rinnovamento impressionista, e dimenticare la fissità della contemplazione tradizionale

del vero, e concepire e determinare in una forma la relazione plastica che esiste tra la *conoscenza* dell'oggetto e la sua *apparizione*. Chi non comprende e non applica questo, in pittura e in scultura, è fuori dalla verità.

L'impressione vivrà quindi nella durata attraverso la *forma unica* del suo svolgersi. Quindi l'impressione non è per noi l'esecuzione dell'oggetto arrestata alla sua riproduzione approssimativa e della quale gli impressionisti si servirono per accennare il moto, ma è l'oggetto dato nella sua complessità di *sensazione* (apparizione) e di *costruzione* (conoscenza).

La conoscenza dà la costruzione che riguarda le masse componenti l'oggetto in direzione centripeta. L'apparizione dà la costruzione riguardante le parti che colle-

gano l'oggetto all'atmosfera e agli altri oggetti, in direzione centrifuga.

La prima equivale come forza dell'oggetto alla *quantità*, la seconda alla *qualità*.

L'affermazione di questi valori essenziali dà alla pittura ed alla scultura futuriste la possibilità di creare la solidificazione dell'impressione e reagisce contro il dissolvimento della decadenza impressionista, senza tornare ad una costruzione statica dei corpi. Noi, dunque, riconduciamo la plastica al volume, alla corposità, ai valori orizzontali, agli spessori completamente smarriti dopo l'impressionismo, a causa del culto tradizionale ed eccessivo per le apparenze. L'apparenza luminosa era divenuta negli impressionisti una degenerazione dannosa dello studio del

vero, che li conduceva ad uno svaporamento biaccoso dei corpi e distruggeva ogni elementare costruzione. Ma tornando agli elementi fondamentali della struttura dei corpi, noi non neghiamo, come fa la teoria cubista, quelle che furono la conquista degli impressionisti: l'*atmosfera*, il *moto* e il *lirismo*. Anzi, noi abbiamo arricchito l'oggetto, perchè se gli impressionisti, per creare questa atmosfera ad una unità-oggetto del valore di 100, sottrassero 50 di solidità formale per aggiungervi altrettanto di atmosfera, noi creiamo invece una nuova unità-oggetto del valore di 150. Perciò avremo: oggetto (100), più atmosfera (50), uguale a oggetto-ambiente (150). Questa concezione profondamente realistica della struttura dei corpi ha creato in pittura e

scultura il DINAMISMO, cioè la solidificazione dell'impressione senza amputare l'oggetto o isolarlo dal solo elemento che lo nutre: la vita, cioè il moto. Con ciò eviteremo di cadere in quello che la pittura è stata fino ad oggi: una enumerazione di oggetti intagliati sopra un fondo.

Oggi la nostra evoluzione mentale non ci permette più di vedere un individuo o un oggetto isolati dal loro ambiente. In pittura l'oggetto non vive della sua realtà essenziale se non come *resultante plastica* tra oggetto e ambiente.

Noi concepiamo dunque l'oggetto come un nucleo (costruzione centripeta), dal quale partono le forze (linee-forme-forza) che lo definiscono nell'ambiente (costruzione centrifuga), e ne determinano il suo carattere essenziale. Noi

creiamo con ciò una nuova concezione dell'oggetto: l'oggetto-ambiente, concepito come una nuova *unità indivisibile*. Dunque, se per gli impressionisti l'oggetto è un nucleo di *vibrazioni* che appaiono come colore, per noi futuristi l'oggetto è inoltre un nucleo di *direzioni* che appaiono come forma. Nella caratteristica potenzialità di queste *direzioni* noi troviamo lo *stato d'animo plastico*. È con questa nuovissima concezione dei moti della materia, espressi non come valori accidentali di interpretazione sentimentale e narrativa del vero, ma come equivalenti plastici della vita in sè, che noi giungiamo alla definizione dinamica dell'impressione, che è l'intuizione della vita.

Questa è una delle basi della pittura futurista.

VII

Che cosa ci divide dal cubismo

La confusione che fanno continuamente i critici-giornalisti, più per ignoranza che per malafede, tra *Futurismo* e *Cubismo*, mi spinge a chiarire e sottolineare alcune delle diversità che ci dividono dai cubisti.

Inutile che io ripeta qui quello che ho scritto in articoli e detto in conferenze sulla stima, a dispetto degli incompetenti, che noi nutriamo verso i nostri amici di Fran-

cia. Parlerò di quello che è, secondo noi futuristi, il loro errore fondamentale: una specie di vizio d'origine, malgrado il quale essi sono stati all'avanguardia della pittura europea fino ad oggi.

Mi servo del nome di *Cubismo* per intenderci, volendo parlare del gruppo che più assiduamente espone e combatte sotto questo nome per una pittura più astratta, per una nuova costruzione del quadro, una sistematica e violenta reazione all' impressionismo. In realtà, il nome Cubismo non comprende una tendenza ben definita. Scaturì da una esclamazione allegra di Matisse, ebbe celebrità perchè compreso nel senso di ciò che non vuol dire, ed oggi, dopo tre anni, si disgrega e si trasforma. Intorno ai cubisti vi sono altri giovani pittori che rappresen-

tano già una evoluzione, preparano opere più avanzate e profonde, completamente diverse, opposte a ciò che realmente dovrebbe formare la scuola cubista.

Prima che del Cubismo, però, debbo parlare di Pablo Picasso, senza soffermarmi ad analizzare e a considerare la priorità delle ricerche cubiste e le divergenze più o meno spiegabili tra lui e i cubisti.

Picasso rappresenta la punta estrema del rinnovamento impressionista. E come tutte le evoluzioni estreme, ne offre già la negazione, ma una negazione che non giunge ad organizzarsi. In questo artista noi vediamo giunto al massimo l'accertamento dei valori plastici incominciato da Cézanne. Nelle opere dell'ultimo periodo lo studio della forma s'incammina sem-

pre più verso un concetto fondamentale basato sulla conoscenza oggettiva della realtà. Passata la prima sorpresa, però, ci si accorge che questo concetto formale è il risultato di una impassibile misurazione scientifica, la quale distrugge ogni calore dinamico, ogni violentazione e ogni varietà marginale nelle forme. Invece, questo calore dinamico, questa violentazione e varietà marginale fanno vivere le forme fuori dall'intelligenza per proiettarle nell'infinito. Risultato, questo, della emozione plastica, della sensazione delirante, della intuizione.

La misurazione scientifica di cui parlo si opera attraverso un punto di vista *circolare*, che fa dell'artista un analizzatore della fissità, un impressionista intellettuale della forma pura. Infatti, Picas-

so copia l'oggetto nella sua complessità formale, decomponendolo e numerandone gli aspetti. Egli si crea così la incapacità di viverlo nella sua *azione*. E non lo potrebbe perchè il suo procedimento, cioè la enumerazione di cui parlo, arresta la vita dell'oggetto (moto), ne distacca gli elementi costitutivi e li distribuisce nel quadro secondo un'armonia accidentale inerente all'oggetto. Però l'analisi dell'oggetto si fa sempre a spese dell'oggetto stesso, cioè uccidendolo. Di conseguenza se ne estraggono elementi morti, coi quali non si riuscirà mai a *comporre una cosa viva*. Per quanto si parli di arabesco vivo e della individualità astratta di una composizione qualsiasi come puro insieme emotivo di piani, di volumi e di linee, noi futuristi proclamia-

mo che la pittura marcia verso una comprensione dell'oggetto più sintetica e significativa.

Picasso, dunque, arrestando la vita nell'oggetto, uccide l'emozione. Altrettanto facevano gli impressionisti con la luce. La uccidevano decomponendola nei suoi elementi spettrali. Sono fenomeni di analisi scientifica necessaria come rinnovazione, ma da superarsi.

Un quadro di Picasso non ha legge, non ha lirismo, non ha volontà. Presenta, svolge, sconvolge, sfaccetta, moltiplica i particolari dell'oggetto all'infinito. Lo spaccato dell'oggetto e la fantastica varietà di aspetti che possono assumere nel suo quadro un violino, una chitarra, un bicchiere, eccetera, creano una meraviglia analoga a quella che ci dà l'enume-

razione scientifica dei componenti di un oggetto che fino ad oggi avevamo considerato, per ignoranza o per tradizione, nel suo insieme di unità. Era una scoperta fatale, necessaria nell'arte. È il portato prezioso di una elaborazione, ma non è ancora l'emozione o, per lo meno, è solo un lato della emozione. È l'analisi scientifica che studia la vita nel cadavere, che disseca i muscoli, le arterie, le vene, per studiarne le funzioni e scoprire le leggi della creazione. Ma l'arte è già creazione per sè stessa, e non vuole accumulare conoscenze. L'emozione, in arte, vuole il dramma. L'emozione, nella pittura e nella scultura moderne, canta la gravitazione, lo spostamento, l'attrazione reciproca delle forme, delle masse e dei colori, cioè il *movimento*, cioè l'in-

terpretazione delle forze. Prefiggersi come unico scopo l'analisi integrale del volume e dei corpi è un arresto. Il continuare a farlo è voler creare contro natura. È concepire di nuovo l'oggetto in un assoluto immutabile ormai distrutto e scomparso dalla nostra concezione della vita. Ripeto quello che dicevo nel capitolo precedente, perchè questa è la chiave del «*dinamismo*» che noi futuristi italiani abbiamo creato. Oggi, la nostra evoluzione mentale non ci permette più di vedere un individuo o un oggetto isolati dal loro ambiente. In pittura e in scultura l'oggetto non vive la sua realtà essenziale se non come resultante plastica tra oggetto e ambiente. Picasso ha voluto osservare e riportare più lati dell'oggetto e disporli sul quadro in modo che le for-

me dell'oggetto-ambiente non vi partecipino che come elementi accidentali circostanti. Per ottenere questo, ha inventato una schematica nella quale le nozioni che ne formano l'ossatura si velano di mistero con pena estrema, perchè sfiorano le frontiere dell'arte. Ma rimangono ancora nozioni, e quindi sono fuori dell'arte, quindi dell'emozione.

Evitare, come egli ha fatto, lo studio delle relazioni, delle forze tra oggetto e oggetto, equivale a perdere la sintesi e il moto, limitando l'ispirazione. Infatti, il suo quadro è sempre la enumerazione degli aspetti di un oggetto centrale, commentato dai diversi aspetti dell'ambiente circostante. Concezione quanto mai tradizionale, malgrado il punto di vista circolare.

L'oggetto e l'ambiente non sono visti come una nuova unità di forze contraddittorie e in evoluzione. Inoltre, è impossibile far vivere due oggetti, cioè l'azione delle loro reciproche influenze, analizzando ad una ad una le parti che li compongono. Questa analisi superiore è una stilizzazione dell'analisi nordica. Essa dà un risultato analogo, come emozione, a quello che dànno gli antichi quadri composti di figure-ritratto. La analisi psicologica oggettiva delle figure uccideva l'*unità*, il *calore*, l'*azione*, che sono le basi fondamentali della creazione nell'opera d'arte. Il quadro perciò rimaneva negativo. L'aumento di fissità generato dall'analisi fa perdere a Picasso il senso del volume, che era una delle principali volontà di Cézanne. L'estrema analisi del

volume lo ha condotto di lavoro in lavoro ad una abbreviazione della rappresentazione dei corpi. Egli ha finito col dare l'accenno, la indicazione della forma. Egli dà, invece del volume, la formula equivalente. Quindi, data la trasparenza e malleabilità di queste forme o schemi di forme, ne risulta la possibilità di moltiplicarle all'infinito. Di qui, l'intricatissimo arabesco picassiano.

È certo che il volume inteso come alcuni cubisti lo intendono, porta al monumentale, cioè al «*grandioso*» passato, al quadro, a Michelangelo, a Raffaello, a Poussin, a David, a Ingres, ecc., e Picasso odia *la grande machine*, come egli mi diceva, e disprezza ciò nei cubisti. Ha torto e ragione. Ragione, perchè se si deve cadere nella vecchia composi-

zione di immagini è meglio *limitarsi* a fare della forma per sè stessa. Ha torto, perchè è fatale che con elementi di forma e colore resi più astratti degli antichi, l'artista cerchi di costruire un dramma più astratto dell'antico. Anzi, dirò di più: forma e colore non possono vivere se non a patto di definirsi nel dramma — nello stato d'animo plastico.

Nascere, crescere e morire, ecco la fatalità che ci guida. Non marciare verso il definitivo è un rifiutarsi alla evoluzione, alla morte. Tutto s'incammina verso la catastrofe! Bisogna dunque avere il coraggio di superarsi fino alla morte, e l'entusiasmo, il fervore, la intensità, l'estasi, sono tutte aspirazioni alla perfezione, cioè alla consumazione. Bisogna finirla con le negazioni, con il terrore delle

realizzazioni. Non bisogna dimenticare che la rivoluzione futurista porta l'arte verso una nuova grande epoca definitiva, classica, come dicono gli altri...

E perciò noi futuristi propugniamo il quadro, quindi la composizione, e la legge, quindi l'ordine e la scala nei valori plastici. Ma per noi il quadro non è quello che esaminerò nei cubisti; non è la enumerazione analitica di Picasso o di Braque, ma è la vita stessa intuita nelle sue trasformazioni dentro l'oggetto e non al difuori.

Noi siamo d'accordo con Picasso quando vuol distruggere la pittura, perchè anche noi lavoriamo in Italia da parecchi anni (prima isolati, poi uniti nella solidarietà futurista) per distruggere tutto il vecchio pittorico idiota tradizionale realistico, decorativo, affu-

micato, di museo, ma sbaglia profondamente quando non si accorge che la ricerca di elementi astratti non conduce ad una *costruzione astratta*. Questa costruzione ci ha fatto, fino dal primo manifesto, proclamare il soggetto in arte come necessità, ed è questa costruzione che dà alla nostra pittura futurista un carattere profondamente italiano.

Se abbiamo adunque in Picasso uno sforzo che tende ad uscire dall'artistico convenzionale (e, in questo, aiutato da trent'anni e più di pittura francese), i cubisti, al contrario, vi precipitano. Se nel primo troviamo un'astrazione che va fino alla aridità, propria della razza spagnuola alla quale appartiene (gli spagnuoli sono sempre stati, nel passato, gli analitici più stilizzati), noi futuristi, veri italia-

ni sereni ed equilibrati, troviamo nei cubisti il freddo buon gusto accademico francese.

È infatti alla tradizione francese che i cubisti e i loro critici fanno sempre appello.

Si può parlare di tradizione francese? Se ne può parlare rispetto ai cubisti, che vogliono creare un tipico universale e ricercarlo risalendo e riallacciandosi alla tradizione francese? La Francia, pittoricamente, non ha mai accennato alla realizzazione di un ideale convenzionale. Ha sempre ondeggiato tra l'arte fiamminga, della quale è un ramo latinizzante, e l'arte italiana, veramente latina.

Quando diciamo scultura greca, o pittura italiana, o pittura fiamminga, la nostra mente afferra immediatamente dei cicli omogenei, delle continuità storiche nella e-

spressione plastica di una razza. A cosa pensiamo invece quando diciamo pittura tedesca? A dei mostri imbalsamati, realizzati da creatori stitici. A che cosa pensiamo quando diciamo pittura spagnuola? A qualche pittore, a qualche ritratto. A che cosa pensiamo quando diciamo pittura francese? A *studii parziali della realtà,* che si susseguono da Foucquet agli impressionisti e rappresentano i caratteri tradizionali della razza francese, e che lottano disperatamente contro *tentativi di stile completamente ispirati dalla cultura,* e purtroppo sempre trionfanti in Francia.

Io dunque chiamo tradizione in arte lo svolgersi logico, fatale, continuo della idealità di una razza al disopra dei ritorni e delle sim-

patie o delle influenze delle scuole o delle mode straniere.

Quello che nella pittura e nella scultura francese può dirsi veramente grande, è stato sempre un gotico temperato di sobrietà e alleggerito di eleganza. Anche gli impressionisti, con il loro esempio di genialità collettiva (*di collaborazione*), hanno confermata la tradizione gotica in uno dei suoi principali caratteri. L'impressionismo è, pittoricamente parlando, la cattedrale della modernità.

Può da questo fondo scaturire, rimanendo francese, uno stile universale? Noi futuristi italiani lo neghiamo. Uno stile universale non soltanto per l'Europa, ma per tutti gli uomini di razza bianca, non può rifiorire altrove che in Italia. Anche alla fine del '300 e nei primi del '400, l'arte gotica era al-

l'apogeo, ma la sua poesia realista dovette emigrare in Italia per trovare lo sbocco nell'oceano michelangiolesco. Osserviamo se anche oggi non si manifesti, attraverso il cubismo, quel congelamento, quel manierismo stanco, stecchito e complicato che caratterizzarono l'assopimento dell'arte gotica nel '400.

Dunque, la pittura francese o è stata verista e naturalista, o è stata freddamente accademica e italianizzante: in tutto ha portato sempre una tendenza caratteristica ad ingraziosire fino al lezioso.

E quando nel secolo XIX, liberandosi dalle fredde e sterili influenze greco-raffaellesche, ha voluto, attraverso la ricchezza logica del realismo, salire al solenne, al grandioso, al terribile (romanticismo), ha tradito quasi sempre

quello che intimamente ogni buon francese chiama *tradition française*.

Per quanto si possa ammirarlo, Poussin non è un genio. Egli dovrebbe cominciare, secondo alcuni, quella che i francesi chiamano arte nazionale, o *goût français*. Anche su questo punto, poi, tra i cubisti si dissente. Qui, invece, sarebbe meglio intendersi. Se arte francese vuol dire buon gusto accademico, eleganza convenzionale, armonia codificata, Poussin comincia la tradizione e la continueranno Lorrain e David preceduto dal suo maestro Vien e seguito da Ingres, il rigidissimo greco-borghese. Ma ognuno che conosca il problema della pittura comprende che queste non sono le tappe della idealità plastica della razza francese, ma sono belle costruzio-

ni per i bisogni mondani. Non sono soluzioni di continuità, sono reazioni accademiche, rivoluzioni di palazzo, del gran palazzo della cultura; ma fuori, cioè nella natura, se ne parla appena... Osserviamo l'architettura: è la stessa cosa: la Francia *arrange* con eleganza quello che eredita di Gotico e di Romano, senza mai fare una sintesi originale e profonda di queste due forze. Versailles e i suoi padiglioni, Lenôtre e i suoi giardini, non vi sembrano i miracoli di una sarta di genio, di una grande ricamatrice? È sempre arte attillata. È sempre lo spirito di mondo che trionfa, lo spirito colto. È lo sforzo per rinnovare gli splendori decorativi del passato. Raramente l'occhio osserva la natura e ne estrae un ritmo e una formula possenti. Quando i gran-

di artisti francesi hanno dato in pittura o scultura un'opera sincera, essa è dolce, timida, quasi stentata plasticamente, ma spesso elegante. Questo è il carattere dei pittori veramente francesi, cioè realisti ed anti-italiani, fino al secolo XIX, epoca in cui con i maestri di Barbizon e gli Impressionisti noi entriamo in un periodo che segna l'apogeo della pittura francese.

Non dimentichiamo però che prima di questo periodo, i pittori francesi più sono grandi secondo quella che per me *non* è la tradizione francese, e più hanno distillato la Grecia, Roma, Pompei e Raffaello. Michelangelo è poco compreso e tradotto. Egli è già troppo torvo, troppo appassionatamente astratto, e troveremo la sua influenza in Daumier, in Dela-

croix, in Millet, temperamenti poco francesi, se quella di Poussin e di David è la tradizione francese. Guardando indietro, anche per chi conosce mediocremente la pittura e l'arte francese, Cousin non può sembrare che un mediocre, da considerarsi appena come documento. Vouet, un mediocrissimo barocco, tronfio erede di tutta la decadenza italiana caraccesca, ecc. Le Sueur, Le Brun, Mignard, Rigaud, Largillière, sono vuoti, sono freddi, compassati, accademici. Claude Lorrain intravede l'avvenire nella luce, ma il classicismo italianizzante lo impiccolisce, lo rende antipatico. Poussin e poi David e poi Ingres aspirano all'ideale, al definitivo, ognuno nel loro tempo, senza riuscirvi, preoccupati solo della Grecia e di Roma. Comprendono l'astratto, il

grandioso, il definitivo, insomma lo stile, solo dal punto di vista degli antichi... stranieri, greci e romani.

Il carattere e le ricerche francesi non esistevano per il loro temperamento imbevuto di cultura classica, o tutt'al più facevano omaggio al fondo naturalista e imitativo della loro razza con uno strano succedersi di ritratti, che rimanevano però traduzioni in francese colorato, di marmi e gessi greco-romani. Erano opere infeconde, personali, prive di sviluppo successivo in altri, poichè erano ricercate più nell'arte che nella natura, tanto nell'ispirazione che nello stile.

Froment, Foucquet, Clouet, Filippo di Champagne, Callot, i fratelli Le Nain, Watteau, Fragonard, Chardin dovrebbero segna-

re la linea diretta realista francese, e sono la vera tradizione francese, ma si seguono troppo distanti, misconosciuti dalla loro razza, inconsapevoli, mezzo fiamminghi, ineguali, troppo limitati e accidentali. Si seguono per analogia di temperamento, timidi e isolati, più che per continuità logica di sviluppo.

Qui mi viene in mente una cosa a cui non avevo mai pensato prima d'ora. Quando tenni a Parigi la mia conferenza in francese sulla «pittura e scultura futuriste», nella grande sala di Rue de La Boëtie, dove si era aperta la mia prima esposizione di scultura, mi ricordo che in mezzo al tumulto e all'incrociarsi rumoroso delle invettive, mentre io analizzavo la pittura francese ponendo in luce quelle che a me sem-

bravano le doti dei cubisti, un signore mi gridò, anzi mi urlò, rosso e paonazzo di bile, da una sedia su cui era salito: « Monsieur! les cubistes ne sont pas français!... » Il tumulto che ne seguì e il pugilato che si iniziò tra il suddetto signore e i numerosi cubisti presenti, mi impedirono di meditare su quella che mi sembrava una semplice interruzione, una ironica *boutade*. Ora, ripensandovi, mi domando se quel signore non avesse invece ragione... Non dico che gli amici cubisti non siano francesi; mi domando se il carattere della loro tendenza non rinnovi ancora un fenomeno storico frequente in Francia. Ogni qualvolta — per limitarmi alla pittura — il naturalismo francese inizia un periodo, uno sviluppo che accenna a condurre ad una defini-

tiva soluzione di continuità, cioè a trovare lo sbocco in una formula universale definitiva, subito vi si sovrappongono elementi di sensibilità straniera, che non essendo assimilabili dalla razza, intorbidano, deviano o arrestano il puro corso naturale della sorgente francese, celtica. — Ad un sereno, dolce e composto naturalismo, subentra una fredda complicazione intellettuale.

Tra la tendenza incerta gotico-verista, e la tendenza ugualmente incerta latino-idealista, la Francia arriva alla sua bella, grande e logica fioritura, che comprende tutto il secolo XIX. In questo secolo vediamo un romanticismo (che è un realismo con base idealista) trionfare con Gros, Gericault e Delacroix sulle grecherie raffaellesche di David e di Ingres. Ve-

diamo un altro romanticismo che si manifesta in Corot, che è un realista velato di nostalgia classica; un altro in Millet, che è un realista-idilliaco, rude ed umile. Seguono infine tutte le ricerche più o meno veriste dei paesisti di Fontainebleau. Con questo periodo che non riesce ancora a districarsi da influenze classiche italiane, fiamminghe, olandesi, inglesi, noi ci avviciniamo sempre più alla grande rivoluzione impressionista. I colpi per una radicale trasformazione che non lasci dubbii su l'esistenza di influenze antiche — almeno come volontà di reazione — la Francia li deve a Gustavo Courbet e a Edoardo Manet. Ma anche questi, che così terribili sembravano ai loro contemporanei, non vanno immuni da influenze di museo: classico o spa-

gnuolo... Quando si pensa al terrore che hanno gli artisti per l'audacia, e l'arbitrario!...

L'Impressionismo, evoluzione estrema di un naturalismo secolare, è nello stesso tempo la prima pagina del poema che dovrà cantare le forze della materia al di là del particolare accidentale ed episodico.

Il *motivo* impressionista altro non è che il primo passo verso la creazione di un organismo plastico, costruito sul puro giuoco lirico (di masse, di linee, di luci) tra oggetto e ambiente. Esso è divenuto, non lo si deve dimenticare, la parola unica con cui si esprime oggi — checchè se ne dica — la sensibilità plastica europea. Impressionismo è dunque un lirismo plastico che indica la fine della riproduzione dell'immagine per ri-

dare l'immagine. È l'indicazione per creare il *fatto plastico*, per creare quello che noi soli futuristi italiani abbiamo dato e proclamato: lo *stile della sensazione*, la *eternità dell' impressione*, il *dinamismo*. Con l'impressionismo, dunque, sembrava che la pittura francese trovasse finalmente quella soluzione di continuità, quello sbocco in una formula universale definitiva di cui parlavo più sopra... È accaduto il contrario. Con le ricerche del volume e della staticità, del peso, del tono, ecc., di Cézanne, giuste nel principio ed errate nelle conseguenze; con il Cubismo e i suoi concetti aprioristici, che sono il sistematico e logico svolgimento dei quadri — si noti bene — non delle enunciazioni di Cézanne, la tradizione ac-

cademica francese riprende il sopravvento.

Come ho detto in principio di questo capitolo, quello che io considero come cubismo, è il tentativo di dare stile a tutte le verità di forma e di colore rinnovate dagli impressionisti in poi. Ma uno stile non si crea con la volontà o con la cultura, cioè con la conoscenza di quello che in altri tempi è stato stile. Esso nasce e si sviluppa spontaneo dalla profonda volontà di una razza e sulle basi della sua fondamentale e caratteristica sensibilità.

Non si può trovare, secondo quanto vuole la teoria dei cubisti, un definitivo aprioristico fisso che corrisponda allo spirito della nostra modernità. Gli elementi di cui ci serviamo sono ancora pochi e incerti. È dannoso e falso torna-

re agli antichi o appoggiarsi ad essi per dare alla propria opera il carattere sereno e universale del definitivo. Noi troveremo il definitivo, incamminandoci all' interpretazione delle relazioni di moto degli oggetti. Quindi, in luogo di fissare dei limiti fissi agli oggetti, come han fatto gli artisti prima dell'impressionismo, bisogna che gli oggetti sieno interpretati nelle loro reciproche influenze formali, nella gravitazione delle masse, nella direzione delle forze. I cubisti costruiscono un definitivo interpretando in senso negativo gli insegnamenti di Cézanne. [1]

---

[1] A proposito di influenza di elementi di sensibilità straniera, si noti che lo insegnamento di Cézanne è tutto italiano antico. Che i due cubisti Gleizes e Metzinger, nel loro libro *Du Cubisme*,

Con questa interpretazione scaturisce da Cézanne un definitivo che è un arresto, se non un passo indietro. V'era in Cézanne il pericolo che v'è in tutti gli artisti intellettuali: un varco aperto alla tradizione. In Cézanne abbiamo continui tentativi classici da museo. Sedotti da questo, i cubisti hanno esagerati i noti consigli di Cézanne sul ritorno al cubo, alla

---

chiudono un capitolo dicendo che i mezzi cubisti dimostrano, se studiati attentamente, di avere in Michelangelo « leurs lettres de noblesse ».

Un giorno, a Parigi, il signor Vollard mi diceva di aver l'intenzione di dimostrare un giorno o l'altro come Cézanne fosse di origine italiana, e il nome Cézanne una degenerazione di Cesena... Io non me ne occupo.

sfera, al cilindro. Hanno preso alla lettera l'idea già citata di Cézanne: «Il faut faire le musée devant la nature», anzi, hanno dimenticato la natura e fatto il museo. Hanno esagerato la colorazione di Cézanne, accentuando, in odio al cromatismo impressionista, il puro chiaroscuro, condendolo di grigi e di freddezze puramente francesi degne di Giraudet, di Prud'hon e d'Ingres. Esagerando il terrore per l'episodio, hanno generalizzato le forme e sono caduti in una generalizzazione esteriore al di fuori di loro e priva di qualsiasi vitalità. Hanno voluto, seguendo la tradizione accademica francese, salire al concetto nella forma, dimenticando che questo concetto deve scaturire come una purificazione della oggettività naturalistica e non essere un proces-

so di imitazione e di affinità con gli antichi.

Per questo, le ricerche di un tipico che dovrebbe chiudere la parabola dell'arte moderna, non interessano noi italiani. Chiudano pure la parabola di una tradizione nazionale quei cubisti che si dichiarano eredi di Poussin, o quelli che si dichiarano eredi di Clouet e di tutto il naturalismo francese. Noi futuristi italiani non abbiamo alcuna tradizione da chiudere o continuare. Il paganesimo espresso nel tipico umano è finito ed è morto con Michelangelo. Esso non c'interessa più, e ce ne sentiamo completamente staccati. Il definitivo nel senso classico, greco o italiano antico, è completamente sconosciuto ai futuristi. *Noi, italiani, moderni, siamo senza passato.* Forse i francesi posso-

no credere di continuare qualche loro grande primitivo. È comprensibile. La linea naturale dei primitivi francesi si spezza con l'*italianismo* di Luigi XIV. Il ritorno alla natura — per quanto impreziosito e incipriato — di Watteau, di Fragonard e quello più umile e sincero e più profondamente pittorico di Chardin, si arrestano e deviano di nuovo davanti a Winkelmann e a Raffaele Mengs. Cézanne, ma soprattutto i cubisti, interrompono ancora, con un nuovo intellettualismo cerebrale e tradizionale, l'opera di Monet, di Pissarro, di Renoir... Forse è fatale... In Italia, invece, dai Primitivi, da Cimabue, a Michelangelo, ai Veneziani, al Caravaggio, a Bernini e a Tiepolo, noi possiamo seguire uno sviluppo serrato, fatale, sereno, nel quale sviluppo gli

artisti si succedono sempre di ricerca in ricerca, completi, possenti e definitivi. Canova non esiste nella storia della sensibilità italiana. L'entrata trionfale che la nuovissima pittura italiana ha fatto nella sensibilità europea con i pittori futuristi ci dà le più grandi speranze per l'avvenire.

Dalla morte di Michelangelo ad oggi, l'Europa pittorica ha cercato e accumulati gli elementi per un *nuovo* tipico che solo noi italiani potremo esprimere. Noi futuristi siamo i soli *primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata.*

I cubisti, dunque, non danno compiutamente una nuova interpretazione della materia, concependola cioè, oltre che nelle sue dimensioni complessive, anche nel determinismo delle qualità organi-

che delle sue forze. Si arrestano a come costruire il quadro, come comporlo, come distribuire in esso le masse e i colori. Sconvolgono gli elementi del quadro tradizionale e trovano nuovi ritmi per la nuova combinazione di una retta con una curva... Ma non è tutto. Siamo sempre ad un nuovo accomodamento della superficie, non ad una nuova ed astratta interpretazione della profondità.

In alcuni cubisti sembra che la sola preoccupazione sia la ricerca di una nuova legge di frontalità che serva — come disse il Longhi, in un magnifico articolo sulla pittura futurista — ad «aumentare la superficie plasticamente realizzabile di un oggetto». (*La Voce*, N. 15, 10 aprile 1913.) Ma ciò non basta per costruire una figura viva, e molto meno un qua-

dro. E poichè tutti i cubisti si servono, più o meno, degli elementi di Picasso, è evidente che essi commettono l'errore di credere che con dei pezzi anatomici si possa comporre una persona viva. Non si può far vivere una figura o un'opera in altro modo che vivendoli, e Picasso, quando seziona una figura, la sminuzza, la enumera nei suoi elementi, la uccide. E quando i cubisti costruiscono con questi elementi, fabbricano un essere morto, imbalsamato.

Inoltre, il quadro cubista è impregnato di un'atmosfera di museo che gli viene — non mi stancherò mai di dirlo — da Cézanne, e da un errato sentimento di affrettata conciliazione tra rivoluzione e tradizione. Lo studio e la conseguente influenza degli antichi arcaici, dei negri, delle sculture in

legno, dei bizantini, ecc., ha portato nei quadri dei nostri giovani amici di Francia una saturazione di arcaismo che è un'altra piaga passatista, un altro fenomeno di cultura come le influenze greco-romane. Queste influenze di arti rudimentali, se si fanno accettare per la novità, se hanno servito a liberarci dal classico, sono però dannose allo sviluppo di una pura coscienza plastica moderna. È in questo senso che noi ci dichiariamo primitivi. Nessuno di noi futuristi, pittori o scultori, è affetto di quell'arcaismo che porta con sè una immobilità ieratica di solenne antico che ci ripugna. Ripeto ancora: v'è un *barbarico* nella vita moderna che ci ispira. Dunque, non vogliamo rifare il movimento delle folle e degli episodii di ciò che ci passa sotto il naso.

Vogliamo cercare nelle inconscie necessità della vita, nel come esse si manifestano, le leggi per una nuova — *completamente nuova!* — coscienza plastica. A noi futuristi non interessa sapere se i cubisti si trasformano, se oggi uno di essi fa del dinamismo e l'altro fa dell'orfismo, se uno parla di vita moderna, di complementarismo o di simultaneità con una insistenza infantile e disperata... Noi conosciamo il Cubismo quale ci fu contrapposto in Francia negli articoli e nei libri quando apparimmo col Manifesto tecnico della pittura futurista (11 aprile 1910) e con la nostra prima Esposizione: Galerie Bernheim (6 febbraio 1912). Nel manifesto e nel catalogo di questa Esposizione parlavamo per i primi di *dinamismo*, di *vita moderna*, di *complemen-*

tarismo formale e cromatico. Allora si rise e si criticò ferocemente. Molte cose ora si applicano a Parigi, in Germania, in Russia e al Giappone. Giornali, lettere, riviste, libri, ce lo provano. I giovani che dall'estero ci inviano fotografie dei loro quadri sono innumerevoli. Questo basta al nostro orgoglio di italiani e dimostra che avevamo ragione.

Quando parlavamo di soggetto nel quadro, prevedendo e realizzando la corrente che ora tutti accettano, si volle interpretare il nostro concetto come il desiderio di tornare al fatterello... Come potevamo pensarlo, noi, che sapevamo — forse meglio e prima di tutti — valutare il *motivo* impressionista come il principio della distruzione della scena a immagini? Noi volevamo proclamare e far compren-

dere, in mezzo alle tendenze ferocemente oggettive che dominavano qualche anno fa in Francia, che non vi è possibilità di innalzarsi a un definitivo nelle forme e nei colori al di fuori della *emozione*. È l'emozione che dà la misura, frena l'analisi, legittima l'arbitrio e crea il dinamismo. Emozione e soggetto sono sinonimi.

Era il moto dell'oggetto che ci preoccupava! Nella sua interpretazione lirica (emozione) sta il giusto mezzo, il fulcro sul quale arrestare la rappresentazione della realtà senza soffocare la vita, o cadere nel didattico o nel caos di una analisi superiore.

Quindi, riassumendo, noi futuristi neghiamo che il Cubismo abbia creato un cifrario astratto, una specie di concettualismo plastico che possa, nella sua determi-

nazione tipica, sostituire praticamente l'intuizione dell'artista. Passare in arte al concetto, come vogliono fare i cubisti, quando manca in noi l'identità tra la realtà esterna e l'interna, è pericolosissimo, e la gelida fabbricazione di immagini di alcuni cubisti lo dimostra.

Quello che non si deve dimenticare è questo: il punto di vista, col dinamismo futurista, è completamente cambiato. Per quanto interiore, la pittura moderna è sempre stata fino ad oggi uno spettacolo di immagini successive che si svolgono davanti a noi. Per quanto nei cubisti l'oggetto sia concepito nel suo valore integrale e il quadro sia costituito dall'armonica combinazione di una o più complessità oggetto in una

complessità ambiente, lo spettacolo non cambia.

Quello che noi vogliamo dare è l'oggetto vissuto nel suo *divenire dinamico*, cioè dare la sintesi delle trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi due moti: relativo e assoluto.

Noi vogliamo dare lo stile del movimento. Noi non vogliamo osservare, dissecare e trasportare in immagini; noi ci identifichiamo nella cosa, il che è profondamente diverso. Quindi per noi l'oggetto non ha una forma *a priori*, ma sola è definibile la linea che segna la relazione tra il suo peso (quantità) e la sua espansione (qualità).

Questo ci suggerisce le linee-forza che caratterizzano la potenzialità dell'oggetto e ci portano ad una nuova unità, che è l'inter-

pretazione essenziale dell' oggetto, cioè l'intuizione della vita. La nostra è *una ricerca del definitivo nella successione di stati di intuizione.*

Noi, che siamo accusati di visione esteriore, di cinematografia, siamo soli ad incamminarci verso un definitivo che è una intuitiva creazione evolutiva.

Si può dunque dire che noi ci troviamo agli antipodi del cubismo. I cubisti assurgono alla generalizzazione riducendo l'oggetto ad una idea geometrica, cubo, cono, sfera, cilindro (Cézanne), ed ha fondamento nella *ragione*. Noi giungiamo alla generalizzazione dando lo stile della impressione, cioè creando una forma dinamica unica, che sia la sintesi del dinamismo universale percepito attraverso il moto dell'oggetto. Que-

sta concezione, che crea la forma della continuità nello spazio, ha fondamento nella *sensazione*.

Il Cubismo ha distrutta la fluidità impressionista, ma è tornato a una concezione statica permanente della realtà.

Noi diciamo che il contorno e la linea non esistono se si considerano come fissi per la delimitazione dei piani che includono. Questo è un vero ritorno all'antico. Le linee e i contorni esistono come forze sprizzanti dall'azione dinamica dei corpi. Sono quindi direzioni di forze plastiche (linee-forza) che fluttuano tra l'ossatura concreta del reale (intelligenza), e la sua azione variabile infinita e mobile (intuizione).

La teoria cubista costringe l'oggetto in una ideografia *a priori*, noi lo viviamo nella formula di

evoluzione dell'oggetto. Il cubismo ripete il processo di stile degli Assiri, degli Egizi, dei Greci, di Leonardo da Vinci; noi entriamo coraggiosamente nella concezione di uno stile evolutivo affatto nuova. Noi ci avviciniamo al definitivo dando stile al secolare naturalismo che il Nord ha elaborato, essi precipitano in tutte le concezioni di stile che hanno creato nei millennii l'ACCADEMIA. Essi interrompono e volgono le spalle alla evoluzione della sensibilità pittorica moderna, che ci ha dato il grande impressionismo. Noi lo continuiamo. Noi apriamo una nuova via, essi ne chiudono un'altra.

Dunque, noi non tiriamo concetti plastici accidentali dalla cosa, come fa Picasso. Non abbiamo concetti fissi al disopra della

cosa, come i cubisti. Noi futuristi siamo nella cosa e ne viviamo il concetto evolutivo.

Rifiutare una realtà *a priori*, secondo le vecchie leggi tradizionali della statica: ecco l'abisso che ci divide dal cubismo e che fa di noi futuristi la punta estrema della pittura mondiale.

VIII

Fondamento plastico della pittura e scultura futuriste

Il nostro idealismo plastico costruttivo trae le sue leggi dalle nuove certezze dateci dalla scienza.

Essa vive di puri elementi plastici ed è illuminato dalla intuizione di una ultrasensibilità sorta con le nuovissime condizioni di vita createci dalle scoperte scientifiche, dalla rapidità della vita moderna in tutte le sue manifestazio-

ni e dalla simultaneità di forze e di stati d'animo che ne risulta.

Per quello che riguarda la nostra azione per un rinnovamento della coscienza plastica in Italia, il compito che ci siamo prefisso è quello di distruggere quattro secoli di tradizione italiana che hanno assopito ogni ricerca e ogni audacia, lasciandoci indietro sul progresso pittorico europeo. Vogliamo immettere nel vuoto che ne risulta tutti i germi di potenza che sono negli esempii dei primitivi, dei barbari d'ogni paese e nei rudimenti di nuovissima sensibilità che appaiono in tutte le manifestazioni *antiartistiche* della nostra epoca: café-chantant, grammofono, cinematografo, affiches luminose, architettura meccanica, grattacieli, dreadnoughts e transatlantici, vita notturna, vita delle pietre e dei

cristalli, occultismo, magnetismo, velocità, automobili e aeroplani, ecc. Superare la crisi di rudimentale, di grottesco o di mostruoso, che è segno di forza senza legge. Scoprire le leggi che vanno formandosi nella nostra sensibilità rinnovata ed entrare, come le nostre opere futuriste già dimostrano, in un ordine di valori definitivi.

La famosa cultura dei nostri avversarii risale sempre ad epoche più o meno vicine per trovare esempii contrarii alla nostra concezione pittorica futurista. Questa famosa cultura dei critici e delle persone colte non è che un'accozzaglia di luoghi comuni germinati dalla recente educazione democratico-razionalista che ha creata questa illusione verista: dove tutti vedono o credono di vedere un al-

bero, l'arte deve far sentire a tutti che riproduce un albero. «Ma lei *vede il vero così?*», vi chiederà sempre la balordaggine pretensiosa della persona colta. «Ma un albero è un albero, perdio!», vi gridano, congestionati, i medici, gli avvocati, i professori...

Da un altro lato, in Italia specialmente, l'ideale della tradizione greco-romana si è così radicato nella nostra secolare apatia, ha così cristallizzata la nostra coscienza estetica, che qualsiasi diritto alla deformazione, frutto dell'emozione plastica della luce e dell'atmosfera, è violentemente e brutalmente combattuto, soffocato e deriso. Quindi, da noi, che siamo creduti un popolo gaio, immaginoso, niente caricatura, nessuna fantasia decorativa, nessuna gaiezza illustrativa nelle diverse mani-

festazioni grafiche della vita nazionale. Tutto quello che non sta nel concetto di proporzione greco-romana o raffaellesca e michelangiolesca (che ai loro tempi erano delle deformazioni corrispondenti a un ideale estetico); tutto quello che non risponde al valore oggettivo della rassomiglianza e del puerile inganno ottico, è creduto in Italia fuori dalla natura e dall'arte.

Invece, quanto più si risale nelle epoche anteriori, tanto meno si trova l'ossessione miserevole dell'inganno ottico, che è una delle armi più baldanzosamente usate per combatterci.

La pittura e la scultura nelle epoche primordiali si preoccupano di *suggestionare* e *suggerire*, e lo fanno con qualsiasi mezzo, senza il più lontano accenno alla stupida *esercitazione artistica*, sempre

fuori dalla realtà. In queste epoche felici non si conosce la parola *arte*, tanto meno il concetto di artistico, e non si conoscono le artificiose suddivisioni di pittura, scultura, musica, letteratura, poesia, filosofia... Tutto invece è architettura, perchè tutto in arte deve essere creazione di organismi autonomi costruiti con valori plastici astratti, cioè con gli equivalenti della realtà. Ecco perchè noi siamo recisamente e violentemente antiartistici, antipittorici, antiscultorii, antipoetici, antimusicali. Le opere d'arte dei selvaggi, così fatalmente entrate nel processo di rinnovazione moderna, provano la verità di quanto affermo.

Il viaggio a Taiti di Gauguin, la comparsa degli idoli e dei feticci del Centro-Africa negli *ateliers* dei

nostri amici di Montmartre e di Montparnasse, sono una fatalità storica nel campo della sensibilità europea, come nell'organismo di un popolo in decadenza l'invasione di una razza barbara!

Noi italiani abbiamo bisogno del barbaro per rinnovarci, noi italiani più di qualsiasi altro popolo, poichè il nostro passato è il più grande del mondo, e perciò il più temibile per la nostra vita! La nostra razza ha sempre dominato e si è sempre rinnovata coi contatti barbarici. Noi dobbiamo sconquassare, atterrare e distruggere la nostra tradizionale armonia, che ci fa cadere in un « *grazioso* » materiato di vergognosi lenocinii sentimentali. Noi neghiamo il passato perchè vogliamo dimenticare, e dimenticare in arte vuol dire rinnovarsi.

Per le arti plastiche, questo violento sforzo di rinnovamento lo abbiamo fatto in Italia in pochi anni, noi pittori futuristi, per noi e per gli altri. In Francia vi hanno cooperato gli sforzi di intere generazioni! Noi futuristi italiani, invece, abbiamo dovuto costruire tutto: realizzazione e teoria. Tutto questo, malgrado la povertà nostra e quella del nostro paese, malgrado l'ignoranza di ogni nuova ricerca, in cui ci avevano lasciati le generazioni di artisti precedenti o contemporanei. Ognuno di noi futuristi aveva dietro di sè un'opera che significava certezza in noi, ponte di comprensione col pubblico italiano e possibilità di vivere. Abbiamo distrutto tutto! Noi sputiamo sulle nostre opere passate e ci vergogniamo degli applausi che esse ci hanno pro-

curati! La critica italiana ci ha vigliaccamente voltate le spalle fin dal primo giorno per terrore di calpestare le bestialità scritte, ma molto per una smisurata, inconcepibile, umiliante ignoranza. Tolto un giovane critico di grande avvenire, Roberto Longhi (*La Voce*, N. 15, 10 aprile 1913), la nostra prima Esposizione in Roma non ha avuto critica...

Come poteva giudicarci una critica abituata a parlare (con argomenti estranei alla plastica) di tutte le solenni porcherie che espongono annualmente i nostri giovani-vecchi e i vecchi-morti, ossessionati dalla vendita o dalla commissione? Tutti sanno che questa critica non può esaltare altro che le vigliaccherie di tutti i *concorsi, pensionati nazionali, commissioni governative* e altre simili lordure.

Alla misera sensualità spicciola della pittura italiana volgare, egoista, antinazionale, antieroica, noi vogliamo dare al nostro paese, che idolatriamo, la severa coscienza di un'altissima idealità estetica, l'amore per la ricerca anche a costo di sciupare e bruciare la nostra esistenza.

Vogliamo dare agli italiani la pazienza, il coraggio della solitudine in arte, che dà la forza di *scoprire*, e distruggere negli artisti che sorgono i bassi accomodamenti, le ignobili transazioni, la caccia spietata e volgare al favoritismo e all'affare... Quello che noi vogliamo proclamare ed imporre in Italia è la nuova sensibilità che dà alla pittura, alla scultura e a tutte le arti un nuovo materiale per creare nuove relazioni di forme e colori. Tutto questo materia-

le di espressione deve essere assolutamente ricercato nella realtà, e non si può quindi rinnovare se non liberandolo dai supervalori che l'arte e la cultura tradizionale gli hanno appiccicati.

Io credo che nessuna manifestazione di ordine intellettuale e artistico sia mai stata accolta con più volgare derisione di quella che accolse il nostro manifesto tecnico della pittura futurista, che porta la data dell'11 aprile 1910.

Le notti durante le quali lo formulammo rimarranno memorabili nella nostra vita. Tutto era futurista: ambiente e metodo! Lo pensammo febbrilmente, con furiosa allegria, senza ricerche storiche o filologiche, nei due o tre caffè notturni e restaurants alla moda di Milano. Rumori di stoviglie, luci elettriche, cocottes, viveurs e ca-

merieri, gesti violenti e scoppii di voci attorno a noi: altrettanti urti che aguzzavano i nostri cervelli in fiamme nel fumo azzurro delle sigarette. Provammo il tormento del giuocatore che punta tutto, l'angoscia degli esploratori nell'ignoto, la coscienza amara e sorridente del ridicolo. Ogni frase, ogni idea erano brandite come fruste, e vedevamo la faccia smorta della balordaggine artistica italiana sanguinare ai nostri colpi. Viveurs rammolliti, bari, souteneurs, chanteuses, puttanelle e pederasti sedevano accanto a noi e toccavano i nostri gomiti mentre tracciavamo il programma della rigenerazione morale e plastica dell'arte italiana.

Molte volte la mediocrità pedantesca dei critici improvvisati ha voluto trovarci in contraddizione tra

quanto affermavamo allora e quanto abbiamo realizzato dopo.

L'ispirazione del nostro manifesto tecnico era impressionista, perchè, *volendo continuare l'impressionismo*, esso propugnava il lirismo, che per noi equivale a soggetto e dinamismo.

Contro chi urtava questa tendenza? Contro il cubismo, le cui basi erano e sono statica e impassibilità, cioè indifferenza e negazione del soggetto-emozione.

Che cosa proclamiamo noi oggi, o, meglio, che cosa hanno realizzato le nostre opere? Espansione dei corpi nello spazio come solidificazione dell'impressionismo; simultaneità e compenetrazione di piani; dinamismo e soggetto, cioè ebrezza lirica per le nuove, profonde, incrollabili certezze e bellezze della modernità. Che cosa

proclama oggi il cubismo? Nulla! Continua a fabbricare quadri con forme e colori fondamentalmente tradizionali e arcaici come una tendenza già vecchia, o degenera in una gelida e scolorata composizione di schemi astratti di immagini senza sangue e senza vitalità. E se si sviluppa nella sua parte più viva, finisce coll'accettare, *contrariamente al suo programma,* le nostre premesse, la continuazione dell' impressionismo, la necessità del soggetto, delle colorazioni complementari ormai indistruttibili nella retina moderna, esalta la simultaneità da noi rivelata, e diventa... *Orfismo.*

Quello che nessuno comprese in Italia, in questo paese di pittori e scultori arretrati e paurosi, fu la profonda sincerità del nostro manifesto. Questo si fonda-

va sull'impressionismo perchè una preoccupazione profonda, appassionata, di farlo scaturire dalla realtà ci conduceva a creare delle affermazioni e delle leggi generali intuite sulle intime, scrupolose e accanite ricerche sperimentali che facevamo ogni giorno davanti al cosiddetto vero. Rammento che la famosa affermazione: «*le sedici persone che avete intorno a voi in un tram, ecc.*», mi apparve in Corso Romana, attraversando una zona di sole che usciva, come un torrente scintillante, da via Orti. E l'altra affermazione: «*E talvolta sulla guancia della persona con cui parliamo nella via vediamo il cavallo che passa lontano*», mi apparve osservando che un vetturino, mentre passava lontano sulla piazza del Duomo, entrava nella zona di luce della

guancia di un prete fermo davanti ai negozii Bocconi. E l'affermazione: «*I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano*», erano esperienze dei ritratti e degli studii di vita moderna che io allora avevo fatti con gli sforzi violentissimi di una analisi sperimentale quasi matematica. Così l'idea: «*noi porremo lo spettatore nel centro del quadro*», mi apparve in piazza del Duomo, quasi all'angolo di via Orefici, mentre, fermo, osservavo l'effetto delle persone che si avanzavano, mi raggiungevano e mi sorpassavano.

Fisso questi punti, diremo così topografici, per mostrare quanto profondamente noi si uscisse dalla

fede e dalla sensibilità oggettiva impressionista, e come il primo manifesto tecnico della pittura futurista non sia altro che un impressionismo violentato e sintetizzato, il solo *neo e post-impressionismo* possibile per noi che avevamo fretta; una specie di *Matisse* teorico, che doveva in fretta preparare la nostra coscienza plastica, la nostra evoluzione pittorica; una specie di treno militare, che, attraversando le posizioni avanzate dei soli avversarii temibili (i francesi), ci doveva portare all'avanguardia estrema.

Quanti furono a dar ragione e a incoraggiare quel manifesto? Due dei componenti il gruppo firmatario del primo manifesto (che io lessi per la prima volta alla ribalta del Politeama Chiarella a Torino, la sera dell'8 marzo 1910) si

rifiutarono di firmare quello tecnico, e rientrarono nel buio. Giacomo Balla, maestro della mia prima purezza impressionista, e Gino Severini, mio amico nelle prime battaglie di Roma, ora stabito a Parigi, ci diedero, poco dopo, la loro entusiastica adesione.

Del resto, noi non ci dolevamo di esser pochi; eravamo anche in troppi, non è vero, miei grandi e meravigliosi amici Carrà e Russolo?... Ricordo l'impeto di gioia entusiastica che vi trasfigurò quando venni a descrivervi il mio primo lungo colloquio con Marinetti, e l'identità delle sue vedute ed intuiti coi miei, circa la sensibilità futurista da creare in Italia e la necessità urgente di aderire al movimento futurista con un manifesto pittorico violentissimo. Ci voleva, più che del coraggio, dell'e-

roismo e un patriottismo sfrenato, per aderire allora al futurismo, circondato da odii feroci, da calunnie bassissime, da ostilità di ogni genere, che ormai si vanno dimenticando e sembrano quasi leggendarie. Non è vero, miei grandi amici Buzzi, Palazzeschi, Pratella, Libero Altomare, Mazza, Folgore, Govoni? Non credeva in noi ciecamente il genio divinatore di F. T. Marinetti? Vi ricordate quando ogni nostra superba affermazione era commentata con un ruggito interno: vigliacchi! vigliacchi!?... Ed oggi sputiamo ancora queste parole in faccia a tutta la mediocrità e la bassezza delle coscienze artistiche italiane, specie a quelle dei giovani paurosi o interessati. Malgrado le numerose adesioni, malgrado la gioia di vedere oggi entrare nelle nostre file

due forti ingegni demolitori: Papini e Soffici, malgrado l'ammirazione che comincia a manifestarsi pel nostro movimento in Italia e ancor più all'estero, malgrado le speculazioni che la gente di fiuto comincerà a fare su di noi, malgrado tutto: vigliacchi! vigliacchi!...

Il nostro manifesto tecnico era una enunciazione di fenomeni osservati nella realtà impressionista. La violenza delle nostre affermazioni era la dilatazione di certezze luminose che dal fenomeno particolare cominciavano a salire verso la generalizzazione.

Ho dimostrato nel capitolo sesto come, partendo dall'Impressionismo francese e proseguendolo, cioè dando la sintesi e lo stile dell'impressionismo nella forma e nel colore, noi ce ne allontania-

mo, arrivando a conclusioni plastiche opposte. Ho dimostrato nel capitolo precedente come il cubismo, attraverso l'italianismo di Cézanne e lo spagnolismo di Picasso, sia giunto alla staticità, alla distruzione del cromatismo e dell'atmosfera, alla compattezza preimpressionista e abbia spalancato le porte alla reazione accademica. Cercherò di dimostrare ora come, attraverso le nostre opere, la generalizzazione di cui parlo sopra sia diventata legge e quindi stile della pittura futurista.

Il nostro manifesto tecnico (1910) diceva: « Il gesto, per noi, non sarà più un *momento fermato* del dinamismo universale: *sarà decisamente la sensazione dinamica eternata come tale.* » Un fiume di volgari stupidaggini fu versato su

questa affermazione in Italia e all'estero. Spieghiamola, dunque.

Quando parliamo di movimento, non è una preoccupazione cinematografica che ci guida, nè una sciocca gara con l'istantanea, nè la puerile curiosità di osservare e fissare la traiettoria che un oggetto percorre spostandosi da un punto *A* a un punto *B*. Noi vogliamo, al contrario, avvicinarci alla *sensazione pura*, creare cioè la forma nell'intuizione plastica, creare la durata dell'apparizione, cioè vivere l'oggetto nel suo manifestarsi. Quindi, non solo l'oggetto dato nella sua integralità con l'*analisi superiore*, come l'ho chiamata, di Picasso, ma dare la forma simultanea che scaturisce dal dramma dell'oggetto coll'ambiente. È in questo modo che noi giungiamo alla distruzione dell'ogget-

to e della rappresentazione rassomigliante.

L'azione che l'oggetto manifesta nel suo ambiente, rappresenta il suo moto.

Noi crediamo fermamente che solo attraverso il suo moto l'oggetto determini il suo dramma e detti la misura per essere creato. Non è quindi il caso di parlare di piccoli accidenti frammentarii, che noi vogliamo fissare. Quello che fa della verità della vecchia pittura una dannosa menzogna è lo sdoppiamento tra lo studio del corpo e lo studio della forza, cioè tra lo studio della *quantità*, o *conoscenza* (che ho chiamato costruzione centripeta), e lo studio della *qualità*, o *apparizione*, che è la relazione dell'oggetto con l'ambiente e che è una costruzione centrifuga.

Gli artisti dotati di una qualche profondità conoscono tutti la mancanza di emozione e d'infinito che risulta anche dal più lirico studio dal vero (costruzione quantitativa), e rammentano lo sforzo angoscioso e vano di adattare ciò che si è visto sul vero ad un qualsiasi stato di composizione lirica (costruzione qualitativa). Era proprio questo il dolore di Cézanne...

Lo studio dei corpi minerali, vegetali, animali (anatomia scientifica) e lo studio delle forze (anatomia visuale impressionista) non giungono alla sintesi dell'oggetto se non quando siano simultanei. Oggi, non si può studiare un cadavere per creare in arte un uomo vivo — come non si può studiare un'automobile ferma per poi renderla in corsa. — Un uomo, come

un'automobile, vanno studiati nelle loro leggi di vita, cioè nel loro dinamismo, che è l'*azione simultanea* del loro moto assoluto e del loro moto relativo.

IX

Moto assoluto e moto relativo

Il moto assoluto è una legge dinamica imperniata nell'oggetto. La costruzione plastica dell'oggetto considera in questo caso il moto che l'oggetto ha in sè, sia esso in riposo o in movimento. Faccio questa distinzione tra riposo e movimento per potermi spiegare, ma in realtà non esiste un riposo; esiste solo il moto, non essendo il riposo che un'apparenza o una relatività. Questa costruzione pla-

stica ubbidisce ad una legge di moto che caratterizza il corpo. È la potenzialità plastica che l'oggetto porta in sè strettamente legata alla propria sostanza organica secondo i suoi caratteri generali: porosità, impermeabilità, rigidità, elasticità, ecc.; secondo i suoi caratteri particolari: colore, temperatura, consistenza, forma (piana, concava, convessa, angolare, cubica, conica, spiralica, ellittica, sferica, ecc. ecc.). Questa potenzialità plastica dell'oggetto è la sua forza, cioè la sua psicologia primordiale. Questa forza, questa psicologia primordiale ci permette di creare nel quadro un nuovo soggetto, che non ha per iscopo la riproduzione narrativa di un episodio, ma è invece una coordinazione dei valori plastici della realtà, coordinazione puramente

architettonica e liberata da influenze letterarie o sentimentali. In questo primo stato di moto, che io spiego come una cosa a parte, mentre in realtà non lo è, l'oggetto non è visto nel suo moto relativo, ma è concepito nelle sue linee vive che rivelano come esso si scomporrebbe secondo le tendenze delle sue forze. Così noi giungiamo ad una scomposizione dell'oggetto che non è più lo schema intellettivo cubista, ma bensì l'*apparizione* dell'oggetto, la sua interpretazione attraverso una sensazione infinitamente raffinata e superiore all'antica. Questo è per noi il moto assoluto, che si potrebbe chiamare il respiro o il palpito dell'oggetto. Di questo *respiro* si trova qualche timido e incosciente accenno nell'arte italiana di tutti i tempi. Esso è la pla-

stica stessa. Quando tardivamente alcuni cubisti se ne sono preoccupati, hanno dimostrato quel che ho già detto sul loro goticismo e hanno reso ancora una volta omaggio al primato plastico degli italiani.

Quindi è chiaro che due oggetti di forma diversa si influenzano e si caratterizzano per la diversa potenzialità del loro moto assoluto. Il più debole, sia esso di temperamento statico o dinamico, subirà sempre la forza del più forte, sia statico o dinamico.

Ponete vicini, per esempio, una sfera e un cono, e avrete nella prima una sensazione d'impeto dinamico e nel secondo una sensazione di indifferenza statica. Nella sfera osserverete una tendenza a partire, nel cono una tendenza a radicarsi.

La zona atmosferica che confina con il lato del cono opposto a quello presso il quale trovasi la sfera, sarà una *zona vuota*, e creerà nel cono un profilo nitido. La zona opposta, influenzata dai moti della sfera, sarà più densa di atmosfera e darà a quel lato del cono una sfumatura d'attrazione, una sbavatura del profilo verso i cerchi e le ellissi d'espansione della sfera. Inoltre, mentre la sfera crea delle dilatazioni orizzontali e suggerisce delle possibilità espansive, il cono crea delle penetrazioni discendenti e delle limitazioni angolari all'apice. La disposizione delle luci e delle ombre varia e precipita le correnti d'attrazione, creando le variazioni accidentali che esistono sempre come un punto di riferimento nell'opera d'arte,

la umanizzano e ne impediscono l'astrazione assoluta.

Osservando i piani inclinati di una piramide, sembra che essi attraggano un cilindro in posizione verticale che le stia vicino. E mentre il cilindro mostra delle dilatazioni a spirale su sè stesso, la piramide ha una tendenza a radicazioni angolari a piani inclinati. Nella piramide la convergenza dei piani vince il dinamismo sferico ascendente del cilindro. Questo ha un'azione su sè stesso, l'altra ha un'azione di attrazione, di contatto.

Nel caso di un cubo osservato accanto a una sfera, la statica orizzontale e perpendicolare del cubo lotta con la roteazione ideale globica (linee-forza) della sfera, poichè cubo e sfera si equivalgono come potenza.

Mi limito qui alla osservazione di corpi semplici, geometricamente definiti e di una costruzione plastica primordiale. Immagini il lettore questo metodo di studio trasportato nella vita, nelle infinite combinazioni di luci e di forme dei regni minerale, vegetale, animale e meccanico, e comprenderà quali ebrezze, quali visioni di poesia plastica fino ad oggi sconosciute siano riservate al pittore futurista e alle generazioni future.

* * *

Il moto relativo è una legge dinamica imperniata sul movimento dell'oggetto. È accidentale in quanto riguarda piuttosto gli oggetti mobili, o la relazione di oggetti mobili con oggetti immobili. In realtà, però, non c'è nulla di im-

mobile nella nostra moderna intuizione della vita.

Ciò che ho detto si basa su questa verità: *Un cavallo in movimento non è un cavallo fermo che si muove, ma è un cavallo in movimento, cioè un'altra cosa e che va concepita ed espressa come una cosa completamente diversa.*

Si tratta di concepire gli oggetti in movimento oltre che nel moto che portano in sè. Cioè, si tratta di trovare una forma che sia l'espressione di questo nuovo assoluto: la *velocità*, che un vero temperamento moderno non può trascurare. Si tratta di studiare gli aspetti che ha assunto la vita nella velocità e nella conseguente simultaneità. Gli uomini hanno fino ad oggi osservato i cambiamenti che il vento produce nelle piante, nel paesaggio, nei drap-

peggi, ecc. Non hanno ancora osservato che i treni, le automobili, le biciclette, gli aeroplani, hanno sconvolto la concezione contemplativa del paesaggio. Si può dire che nella normalità della velocità con cui vediamo gli aspetti naturali, l'arrestarsi all'osservazione prospettica o anatomica del paesaggio o di qualsiasi altro elemento naturale è ormai contro natura.

Per fare una ruota in moto, nessuno pensa più di osservarla ferma, contarne i raggi, fissarne il cerchio e poi disegnarla in movimento. Ciò sarebbe impossibile. Ma questo procedimento che sembra assurdo ormai per una ruota, lo si vuole usare invece per la figura umana che vive del moto delle braccia e delle gambe e di tutta sè stessa. Questo avviene perchè, per tradizione antichissima, le

piante, gli oggetti, ci interessano meno, *psicologicamente*, degli animali e dell'uomo. Ecco perchè più facilmente noi applichiamo a queste forme naturali le innovazioni suggerite dalle necessità della vita, che trasformano la sensibilità.

Tutti sono pronti ad ammettere nel paesaggio qualsiasi costruzione e qualsiasi tecnica, meno però in un cavallo e meno ancora nell'uomo, e arrivo a dire molto meno nella figura di una donna, tanto il nobile, il sublime, il poetico letterario, hanno preso il sopravvento nella valutazione plastica.

Oggi la modernità ha applicato nella réclame, nei disegni di giornali, nelle caricature, una specie di forma dinamica rudimentale ma più rispondente alla verità. Anche in queste forme umili e barbare,

si è avuto però meno coraggio per gli *esseri vivi* che per gli oggetti cosiddetti *inanimati*: biciclette, automobili, treni in corsa, trams, ecc. È più facile vedere in un giornale umoristico il dinamismo applicato alle forme di un ladruncolo che scappa con la gallina, che non in un quadro di battaglia di un gran pittore considerato come un vanto della nazione. La ragione sta in questo, che non v'è in tutti i musei del mondo un quadro o un disegno di un grande antico che abbia un *esempio* di uomo che scappa o che corre, come dovrebbe.

I nostri grandi pittori nazionali ed anche esteri, se non si sentono d'accordo col passato, sudano freddo. Ai primi tempi dell'impressionismo il violetto era accettato per i prati, i cieli, i bo-

schi... Guai a vederlo sul viso, sulle braccia, sul seno di una donna bella! Ugualmente per il puntinismo...: una faccia a punti, a striscie, faceva andare in bestia il pubblico, che invece sopportava un cielo a tratteggio, e anche un cavallo, forse, e forse anche un contadino... Ma in un ritratto di gentiluomo o di signora... che orrore!

Il concetto di moto nello studio e nella rappresentazione della vita è sempre rimasto fuori dall'arte, fuori da questo tempio odioso che noi vorremmo bruciare, se fosse tangibile.

È vero che le ruote di una carrozza, l'elica di un aeroplano, hanno un movimento rapidissimo in confronto alle gambe di un uomo o di un cavallo, ma si tratta di una semplice variazione di for-

me e di ritmo. È una questione di gradi nel movimento, e soprattutto una questione di tempo. Quando un critico di *grido* e ben *quotato* ci avrà fatto, in un grande giornale quotidiano, per suo istinto di conservazione, il grande onore di chiamarci genii e di dire che qualche capolavoro lo abbiamo fatto anche noi vicino a Michelangelo, a Rembrandt, ecc., il Dinamismo si imporrà, marcerà, sarà applicato. Se si fiuterà che anche con questo si può guadagnare e dormire in pace, molti pittori verranno dietro...

X

Dinamismo

Il dinamismo è l'azione simultanea del moto caratteristico particolare all'oggetto (moto assoluto), con le trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi spostamenti in relazione all'ambiente mobile o immobile (moto relativo).

Dunque, non è vero che la sola decomposizione delle forme di un oggetto sia dinamismo. Certamente, la decomposizione e la deformazione hanno in sè un valore di moto, in quanto rompono la

continuità della linea, spezzano il ritmo siluettistico e aumentano gli scontri e le indicazioni, le possibilità, le direzioni delle forme. Ma questo non è ancora il dinamismo plastico futurista, come non lo è ancora la traiettoria, il dondolìo a pendolo, lo spostamento da un punto *A* a un punto *B*.

Dinamismo è la concezione lirica delle forme interpretate nell'infinito manifestarsi della loro relatività tra moto assoluto e moto relativo, tra ambiente e oggetto, fino a formare l'apparizione di un tutto: *ambiente + oggetto*. È la creazione di una nuova forma che dia la relatività tra peso ed espansione. Tra moto di rotazione e moto di rivoluzione, insomma, è la vita stessa afferrata nella forma che la vita crea nel suo *infinito succedersi*.

Questo *succedersi*, mi sembra ormai chiaro, non lo afferriamo con la ripetizione di gambe, di braccia, di figure, come molti hanno stupidamente supposto, ma vi giungiamo attraverso la ricerca intuitiva della *forma unica che dia la continuità nello spazio*. Essa è la forma-tipo che fa vivere l'oggetto nell'universale. Dunque, all'antichissimo concetto di divisione netta dei corpi; al più moderno concetto impressionista di suddivisione, di ripetizione, di abbozzo delle immagini, noi sostituiamo il *concetto della continuità* dinamica come forma unica. E non a caso dico forma e non linea, perchè la *forma dinamica* è una specie di quarta dimensione in pittura e scultura, che non può vivere perfetta senza l'affermazione completa delle tre dimensioni

che determinano il volume: altezza, larghezza, profondità.

Mi rammento di aver letto che il cubismo, con i suoi spaccati dell'oggetto e lo svolgimento delle parti dell'oggetto sulla superficie piana del quadro, si avvicinava alla quarta dimensione... Invece, questo procedimento non è che la traduzione, sul piano della tela, dei piani dell'oggetto che la sua accidentale posizione prospettica ci impedisce di vedere. È un procedimento razionale che vive nella relatività, non in un assoluto intuitivo. La nozione integrale dell'oggetto vive, con quel procedimento, nelle tre concezioni di altezza, larghezza, profondità; quindi, ripeto: nel relativo, nel finito della misurazione. Se mai con la intuizione artistica è possibile avvicinarsi al concetto di una quarta

dimensione, siamo noi futuristi che per i primi ci avviciniamo. Infatti, noi, con la forma unica che dà la continuità nello spazio, creiamo una forma che è la somma degli svolgimenti potenziali delle tre dimensioni conosciute. Perciò, non una quarta dimensione *misurata* e *finita* noi possiamo dare, ma una continua proiezione delle forze e delle forme intuite nel loro infinito svolgersi. Infatti, la forma unica dinamica da noi proclamata non è che il suggerimento di una forma del moto, che appare un istante per poi perdersi nell'infinito succedersi della sua varietà.

Concludendo, noi futuristi diamo il metodo per creare una concezione più astratta e simbolica della realtà, ma non definiamo la misura fissa e assoluta che crea il dinamismo.

La forma dinamica, per la sua essenza mutevole ed evolutiva, è una specie di alone invisibile tra l'oggetto e l'azione, tra il moto relativo e il moto assoluto, tra il visibile e l'invisibile, tra l'oggetto e il suo proprio indivisibile ambiente. È una specie di sintesi analogica che vive ai confini tra l'oggetto reale e la sua potenza plastica ideale, e solamente afferrabile a colpi di intuizione.

Mi sembra che quanto affermo non sia un'astrazione pazzesca, come hanno creduto tutti coloro che hanno sorriso sulle nostre ricerche. Al contrario, è la statica degli antichi un'astrazione contro natura, una violentazione, un distacco, una concezione fuori della legge di unità nel moto universale. Noi non siamo quindi CONTRO NATURA, come credono gli

innocenti ritardatarii del verismo e del naturalismo, ma CONTRO ARTE, cioè contro la statica, che da secoli ha sempre dominato, salvo rarissimi tentativi che riscontriamo nelle opere più calde e nelle epoche più vive. Nella realtà, il gesto statico dell'arte greca e dell'arte egiziana è ben più arbitrario della nostra continuità dinamica. Non bisogna mai dimenticare che l'arte futurista segue una tappa del processo di compenetrazione, di simultaneità, di fusione, che l'umanità va operando attraverso la velocità da migliaia d'anni.

Siamo dunque più vicini alla natura, e concepiremo sempre più il mondo secondo verità, trasportandoci dentro le cose e non riproducendole con successione descrittiva. Solo col dinamismo l'oggetto

determina il suo dramma ed ispira la misura per essere creato.

Quindi nella pittura e nella scultura futuriste non daremo un oggetto in moto, facendone un pres-s'a poco pel timore di fermarlo e di ucciderlo nel definirlo (impressionismo); non ci limiteremo alla creazione di formule astratte o schematiche, sempre limitate ad un concetto esteriore e statico dell'oggetto (cubismo); ma ci preoccuperemo piuttosto del moto dell'oggetto, o meglio della forma che viene creata dal succedersi dei suoi stati di moto, i quali rappresentano la sua potenzialità. È lo spazio tra oggetto e oggetto che determina il loro valore plastico, le loro reciproche influenze, cioè la loro forza drammatica.

Col dinamismo, dunque, l'arte sale ad un piano ideale superiore,

crea uno stile, esprime la nostra epoca di velocità e simultaneità. Quando ci vengono a dire che nel mondo vi sono dei moti ma anche dei riposi e che non tutto corre con velocità, noi rispondiamo che nella nuova pittura è la *concezione* che domina il *visivo*, il quale non scorge che il frammentario, e perciò suddivide. Quindi il *dinamismo* è una legge generale di simultaneità e di compenetrazione che domina tutto ciò che nel *movimento* è apparenza, eccezione o sfumatura.

Del resto, noi ci siamo chiamati i «primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata». Questo ammetteva implicitamente una chiarissima visione delle nostre possibilità creative. Dovendo *tutto ricreare*, noi futuristi siamo costretti a fare e dare quello che

possiamo fare e dare. Altri verranno forse migliori di noi, forse più coraggiosi, e scopriranno altri campi dove il nostro genio non ha potuto giungere. Ben vengano. Noi ce ne andremo con la gioia di aver indicata la strada e creati i mezzi per procedervi.

* * *

Solo un cervello fiacco e addormentato può affermare che il concetto statico in tutta l'arte, fino ad oggi, provi che l'immobilità sia l'elemento essenziale del capolavoro. E qui si vede quanto può essere balordo un meraviglioso verso « Je haïs le mouvement qui déplace la ligne ». (Baudelaire)

Non è l'immobilità che ci affascina nel capolavoro, ma la serenità che gli viene dalla *certezza*

nella legge che lo guida! Altri dopo di noi semplificheranno la formula del dinamismo che noi abbiamo data, se oggi può sembrare pesante e ingombra di dimostrazioni. Quelli che verranno avranno la gioia della certezza che le nostre ricerche e le nostre angoscie hanno preparata.

Per adesso, rammentiamoci che quando si parla di capolavori, tutti infilzano le più grosse bestialità... specie i critici e gli studiosi d'arte... cosiddetti. Quando guardiamo un capolavoro — nessuno sa mai bene quale opera meriti questo nome — dobbiamo pensare che esso è il superstite di migliaia di capolavori abortiti o scomparsi, e che nella vita stessa del suo autore esso rappresenta un momento completo, forse, ma alle volte non il migliore nel senso di

scoperta e di indicazione. Quest'opera chiamata capolavoro è rimasta in vita per mille ragioni ignorate e casuali, tra migliaia di schizzi, abbozzi, quadri, ecc., periti per altrettante ragioni ignorate e casuali. Non dimentichiamo che la tradizione ci tramanda il capolavoro attraverso le generazioni, ognuna delle quali, mediante la letteratura e la poesia, lascia sul capolavoro una stratificazione, un sedimento poetico che rende l'opera irriconoscibile.

Non parliamo poi della divulgazione a mezzo di copie di stampe e fotografie, per cui mille episodii piacevoli o tristi della nostra vita finiscono col legarsi strettamente e col falsare il puro valore plastico del capolavoro scultorio, pittorico o architettonico. Non parliamo dei ritocchi o aggiunte che può

aver subìto, quando poi non sia una copia o un falso fatti qualche anno prima da uno scalzacane nostrano o straniero.

Contro tutto questo armamentario, attraverso il quale il capolavoro appare in un nimbo di gloria, di applausi, di luce e di solennità, noi non possiamo opporre che la nostra opera fresca di qualche mese e che precorre di almeno cento anni la sensibilità artistica italiana; un'opera che deve lottare contro l'ostilità della malafede e dell'ignoranza. Il pubblico nega sempre la qualità di capolavoro all'opera di un autore vivente, che è un uomo che mangia, beve, fa all'amore come tutti e che tutti possono vedere e conoscere... È una disgrazia per noi l'essere vivi e giovani...

Chiudo la parentesi, e dico che

dopo tutto è fatale ed è giusto che il pubblico abbia davanti alle opere di un contemporaneo un senso di incompletezza, e che per ciò che riguarda i pittori e gli scultori futuristi alcune delle loro verità siano ancora in potenza. Senza di ciò noi saremmo una *scuola finita,* senza altra speranza che quella di lasciare dietro di noi una triste scia di freddi imitatori.

Tempo fa, un anonimo mi scriveva da Roma una lettera piena di bestiali insolenze, chiedendomi se non avevo ancora capito che l'arte, cioè il creare, è simbolo di liberazione, di morte, e che questa aspirazione all'infinito ci vien suggerita nei capolavori del passato con il silenzio misterioso della immobilità... Rispondo alle cortesie di quel signore (se avrà occasione di leggere questo libro),

che se ha la pazienza di studiare o attendere vedrà che nei capolavori dinamici questa aspirazione al nulla è data dalla disgregazione plastica, dal desiderio violento di uscire da noi stessi per perderci nello spazio. È una espansione nell'infinita velocità, la nostra, invece di un concentramento statico dell'Io.

Del resto, noi non ci curiamo di sapere quale sia nella nostra opera il misterioso, il tragico, il solenne, il duraturo, l'eterno... Noi lavoriamo con febbre e con delirio, siamo amati da donne belle, facciamo dei viaggi. Tutte quelle belle cose le lasciamo all'analisi dei filosofi, dei critici e dei letterati sedentarii.

Tornando all'essenza plastica della pittura e scultura futuriste, si può affermare che agli antichi ca-

ratteri di enumerazione, di statica e di silenzio, si vanno sostituendo nell'opera d'arte in generale dei caratteri di simultaneità, di velocità e di rumore.

Il dinamismo in pittura e in scultura è dunque un concetto evolutivo della realtà plastica. È l'esponente di una sensibilità che va concependo il mondo, come un succedersi infinito di una varietà in evoluzione. Interpretando la mobilità di questa evoluzione, che è la vita stessa, noi futuristi abbiamo potuto creare la forma tipo, la forma delle forme, la continuità!

XI

Linee - forza

Diciamo linee, intendendo con ciò le direzioni delle forme-colore. Queste direzioni sono la manifestazione dinamica della forma, la rappresentazione dei moti della materia nella traiettoria che ci viene dettata dalla linea di costruzione dell'oggetto e dalla sua azione. In queste direzioni si inseriscono i volumi colorati che creano la forma-colore nella sua infinita mobilità.

« *Tutti gli oggetti, seguendo ciò*

che il pittore Boccioni chiama felicemente TRASCENDENTALISMO FISICO, tendono verso l'infinito per mezzo delle loro linee-forze delle quali la nostra intuizione misura la continuità. Sono queste linee-forze che bisogna disegnare. Noi interpretiamo la natura dando sulla tela gli oggetti come il principio o il prolungamento dei ritmi che questi stessi oggetti imprimono alla nostra sensibilità. » (Prefazione al catalogo della prima Esposizione futurista di Parigi, Galerie Bernheim, 5 febbraio 1912.)

Riguardo alla scultura, fin dal mio primo Manifesto tecnico della scultura (11 aprile 1912), proclamavo che:

« *Noi dobbiamo partire dal nucleo centrale dell' oggetto che si vuol creare, per scoprire le nuove*

leggi, cioè le nuove forme che lo legano invisibilmente ma matematicamente all'INFINITO PLASTICO APPARENTE e all'INFINITO PLASTICO INTERIORE. La nuova plastica sarà dunque la traduzione nel gesso, nel bronzo, nel vetro, nel legno e in qualsiasi altra materia, dei piani atmosferici che legano e intersecano le cose. Questa visione, che io ho chiamato TRASCENDENTALISMO FISICO (conferenza sulla Pittura futurista, da me tenuta al Circolo Artistico di Roma, maggio 1911), *potrà rendere plastiche le simpatie e le affinità misteriose che creano le reciproche influenze formali dei piani degli oggetti.* »

Quindi:

« *Rovesciamo tutto, dunque, e proclamiamo la ASSOLUTA E COMPLETA ABOLIZIONE DEL-*

LA LINEA FINITA E DELLA STATUA CHIUSA. SPALANCHIAMO LA FIGURA E CHIUDIAMO IN ESSA L'AMBIENTE. Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sè e con leggi proprie; che il marciapiede può salire sulla vostra tavola e che la vostra testa può attraversare la strada, mentre tra una casa e l'altra la vostra lampada allaccia la sua ragnatela di raggi di gesso.»

E più oltre:

«*Ciò che abbiamo detto sulle LINEE-FORZE in pittura* (vedere la Prefazione-Manifesto al catalogo della prima Esposizione futurista di Parigi, ottobre 1911) [1] *può dir-*

---

[1] La differenza di data tra l'ottobre 1911 e il 5 febbraio 1912, nella Prefazione al catalogo della prima Esposizio-

si anche per la scultura, facendo vivere la linea muscolare statica nella linea-forza dinamica.»

E nella Prefazione al catalogo della prima Esposizione di scultura (Parigi, Galerie La Boëtie, giugno 1913), insistevo ancora:

«*La mia costruzione architettonica a spirale crea invece davanti allo spettatore una continuità di forme che gli permette di seguire, attraverso la FORMA-FORZA che*

---

ne di Parigi, dipende da questo: che nell'ottobre 1911 io portai agli amici pittori il manoscritto della Prefazione per l'approvazione e la definitiva consegna per la traduzione in francese, mentre la guerra con la Turchia e la generale attenzione rivolta all'impresa libica ci consigliarono a protrarre l'Esposizione al 5 febbraio 1912. Questo, per i pedanti che mi volessero trovare in fallo.

scaturisce dalla FORMA REALE, una nuova linea chiusa che determina il corpo nei suoi moti materiali.

«La forma-forza è, con la sua direzione centrifuga, la potenzialità della forma reale viva.

«La forma, nella mia scultura, è percepita quindi più astrattamente. Lo spettatore deve costruire idealmente una continuità (simultaneità) che gli viene suggerita dalle forme-forze, equivalenti della potenza espansiva dei corpi.»

La linea di costruzione dell'oggetto dovrebbe invece, secondo l'errore e la vecchia concezione, chiudere l'oggetto ed esprimere la sua azione. Ma l'azione di un oggetto, cioè la forza di apparizione, di vita, non si può afferrare se non calcolando questa azione in

relazione all'ambiente, senza il quale l'oggetto non può esistere.

Se noi chiudiamo l'oggetto in un contorno più o meno determinato e finito, noi commettiamo un arbitrio, in quanto stacchiamo una parte dal tutto indissolubile. Cadiamo nella vecchia apparenza preimpressionista, prerembrandesca; ci perdiamo in una primordiale infantile visione della realtà, che era una verità in altri tempi, per menti primitive e semplici, e adatta a concezioni della vita a base di suddivisioni fisse, statiche, tra animato e inanimato, tra oggetto e ambiente, e, in arte, tra *solenne* (dramma umano) e *non solenne* (dramma delle cose). Ora, se noi vogliamo uscire dal vecchio concetto artistico e creare nuovi aspetti della realtà; se vogliamo distruggere l'episodio e creare l'og-

getto vissuto nelle sue forze, non analizzato nelle parti che lo compongono, — analisi quasi sempre dannosa, — noi vedremo che le linee, le forme e i colori dati come forze sono la sola espressione dinamica possibile.

Con la determinazione di queste forze l'oggetto è interpretato nella sua caratteristica potenzialità, spoglio di ogni valore sentimentale, vivente nel suo dinamismo.

La varietà infinita nella forma degli oggetti, la loro maggiore o minore densità molecolare, cioè il variare della loro sostanza organica: la pesantezza, l'espansione, la forza particolare con cui ogni oggetto reagisce alle luci e alle ombre, sono tutti elementi che concorrono a dare la misura delle linee-forza, delle forme-forza, dei colori-forza. Ne risulta una co-

struzione dell'oggetto che è il suo modo di manifestarsi, il suo modo di vivere, una *apparenza* che è sempre apparsa fugace perchè l'analisi l'offuscava subito con le necessità del mestiere dell'artista, ma che è un valore immanente, legato indissolubilmente alla forma e alla materia dell'oggetto: globo di vetro, cubo di legno, rettangolo di ferro, ecc.

Così, il quadrato di una finestra aperta diviene un *corpo irregolare variabile*, in cui i corpi che vivono all'esterno, all'orizzonte, si inseriscono attraverso un *corpo conduttore* (atmosfera) che penetra nella stanza con una forma che la potenzialità delle forme dei corpi che vivono all'esterno gli hanno impresso.

Così abbiamo un meraviglioso spettacolo di influenze tra le linee-

forze degli oggetti e le linee-forze della finestra, tra le quali si insinua con gradazioni di densità, di impeti e di scorci il corpo conduttore dell'atmosfera.

Da ciò risulta una verità che nessuno prima di me ha scoperto: *Non si tratta, come tutti credono, di fare soltanto una pittura astratta, intellettuale. Si tratta, oltre a ciò, di attuare e rendere plastico, concreto, attraverso un raffinamento della sensibilità, quello che finora era considerato incorporeo, implasmabile, invisibile.*

Con questa concezione della pittura, estrema conclusione di una sensibilità che progredisce da millennii, l'antitesi tra idealismo e realismo pittorico è finita. Attraverso le linee, le forme e i colori-forze l'oggetto vive nel dinamismo, che è la intuizione evolutiva

del dramma plastico. Mai la sensazione giunse a sì alto grado di potenza da poter creare dalla visione esterna una interpretazione interna dell'oggetto, la quale, scoprendo una apparenza immanente e mobile, lo fa vivere nella durata.

Vi sono nell'oggetto *linee, forme, colori ideali infiniti*, che partono dalle *linee, forme, colori ideali finiti*, e che legano l'oggetto attraverso masse-correnti atmosferiche ai volumi e ai piani degli altri oggetti.

Parlando della nostra concezione della costruzione dell'oggetto, accennai ad una costruzione centripeta che, partendo dal nucleo centrale dell'oggetto con direzioni centrifughe di forma, si legava all'ambiente solido o gassoso, cioè meno solido. In queste direzioni

centrifughe si inseriscono le linee-forza, le forme-forza, i colori-forza.

È logico e sottinteso che queste direzioni o forze non hanno nel lavorìo febbrile di creazione un modo definibile per manifestarsi. Ad ogni nuova interpretazione o creazione è necessario un nuovo sforzo intuitivo. Esse obbligano l'artista ad una terribile tensione per potersi continuamente mantenere nell'interno dell'oggetto, viverne la variabilità e ricrearne la unità. Queste direzioni o forze appaiono attraverso infiniti accidenti che sono altrettante ispirazioni che vanno dalla riproduzione della scabrosa superficie di un oggetto curvo, o convesso, o piatto, ecc., fino ai suggerimenti misteriosi della deformazione lirica.

XII

Solidificazione dell'impressionismo

Nel capitolo *Perchè non siamo impressionisti* dicevo che: «se carattere degli impressionisti fu la preoccupazione della luce e del colore, dando le forme come degli abbozzi dinamici, carattere nostro è la preoccupazione di dare stile alla luce e al colore impressionista e creare perciò una forma definitivamente connaturata al colore».

Quando nel Manifesto tecnico

della pittura futurista dicemmo che: «*per dipingere una figura non bisogna farla; bisogna farne l'atmosfera*», era già espresso con una immagine violenta e sommaria quello che poi chiamai, nella mia prima conferenza sulla Pittura futurista in Roma, la *solidificazione dell'impressionismo*. Volevo con ciò significare che per tornare a dei valori *certi*, e nel medesimo tempo *dinamici*, bisognava far succedere alla teoria impressionista che mirava a far dell'oggetto un nucleo di vibrazioni, un'altra teoria che mirasse a far dell'oggetto il nucleo di forme irradianti.

Del resto, le mie opere, che alcuni (un poco miopi o ossessionati dalle recenti cognizioni cubiste) hanno qualche volta accusato di naturalismo classico, hanno sem-

pre mostrata la mia preoccupazione di continuare l'impressionismo e di far tesoro di tutte le scoperte naturaliste nel colore e nella forma che ad esso dobbiamo.

Con ciò la pittura futurista è pervenuta alla sodezza dei corpi, senza per questo perdere il dinamismo, come avviene nei cubisti, poichè trasforma la vibrazione disgregatrice dell'impressionismo in una solidificazione o costruzione centrifuga accoppiata ad una costruzione centripeta che dà la pesantezza e il volume dell'oggetto.

Solidificazione dell' impressionismo è dunque sinonimo di stile nella pittura futurista, ricerca cioè di una *certezza dinamica definitiva* che possa surrogare l'*incertezza mobile accidentale* dell' abbozzo impressionista. Infatti:

« *In scultura come in pittura non*

si può rinnovare se non cercando LO STILE DEL MOVIMENTO, cioè rendendo sistematico e definitivo come sintesi quello che l'impressionismo ha dato come frammentario, accidentale, quindi analitico. E questa sistematizzazione delle vibrazioni delle luci e delle compenetrazioni dei piani produrrà la scultura futurista, il cui fondamento sarà architettonico, non soltanto come costruzione di masse, ma in modo che il blocco scultorio abbia in sè gli elementi architettonici dell'AMBIENTE SCULTORIO in cui vive il soggetto. Naturalmente, noi daremo una SCULTURA D'AMBIENTE.» (Boccioni, *Manifesto tecnico della Scultura futurista.*)

Come dicevo nel capitolo che ho citato: «Noi vogliamo universalizzare l'accidentale creando leg-

gi da ciò che ci ha insegnato da cinquant'anni l'*istante* impressionista. Quindi, in luogo dell'accidente fissato, noi diamo l'accidentalità definita in una forma che è la sua legge di successione. »

Qnindi, nella nostra plastica pittorica o scultoria, tutto quello che nell'impressionismo era una semplice fusione di toni che non arrischiavano a definirsi nè come forma nè come volume, diviene invece una decisa determinazione di piani e di volumi che si compenetrano, si rincorrono e si influenzano nella loro infinita varietà di spessore, di trasparenza, di pesantezza.

Fare l'atmosfera in luogo della figura, significa concepire i corpi non isolati nello spazio, ma come nuclei più o meno compatti di una stessa realtà. Poichè bisogna

tenere a mente che le distanze tra un oggetto e l'altro non sono degli spazii vuoti, ma delle continuità di materia di diversa intensità che noi riveliamo con forme o direzioni che non corrispondono alla verità fotografica, nè alla fredda realtà analitica, le quali restano sempre esperienze tradizionali.

L'oggetto nell'antica pittura viveva in una specie di vuoto pneumatico che lo delineava nitidamente, o meglio lo descriveva minuziosamente. Noi non conosciamo assolutamente questo procedimento. La nostra sensibilità è diversa e infinitamente più ricca. Ecco perchè nella nostra pittura non abbiamo l'oggetto e il vuoto, ma solo una maggiore o minore intensità e solidità di spazii. Questa possibilità di misurare l'oggetto e questa possibilità di misurare le for-

me atmosferiche che esso crea con la sua personalità plastica, servono a dare rispettivamente il valore quantitativo e il valore qualitativo dell'oggetto.

Risulta chiaramente che non era campata in aria la nostra famosa affermazione secondo la quale, plasticamente parlando, «*lo spazio non esiste più; una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici si inabissa fino al centro della terra*».

È questo un principio di deformazione che, ubbidendo al principio di solidificazione, ci fa usare di tutte le forze vive che ci sono pervenute con l'impressionismo.

Infatti, se possiamo modellare la atmosfera arricchendo e moltiplicando i componenti plastici di un oggetto e di un ambiente, è chiaro che non possiamo in questo di-

menticare la luce, che è una qualità dell'atmosfera ed ha sempre forme e volumi definibili e perciò plasmabili.

Molte volte una luce, sia un raggio di sole che un raggio di lampada elettrica, interseca un ambiente con una forza di direzione plastica preponderante. Questa corrente di luce è considerata nel quadro futurista come una direzione di forma che si può disegnare, che vive come forma e che ha il valore tangibile di qualsiasi altro oggetto.

XIII

La compenetrazione dei piani

Le ricerche che vado esponendo separatamente per chiarezza, appaiono nel quadro futurista in un complesso organico e indivisibile.

La dura necessità di esporre i perchè di alcune nostre affermazioni divenute celebri in Italia e all'estero tra le più violente discussioni, mi obbliga ad esporre dettagliatamente ciò che in realtà non può essere suddiviso. È la neces-

sità di chi scende a spiegare, e io me ne vergogno sinceramente. Ma come rispondere a tutti i musi rimbecilliti e interrogativi di tanti giornalisti, professori, artisti, ammiratori? Bisogna pur dar loro qualche briciola... Facciamolo, ma avverto *qualche amico intelligente* che dipendono appunto da questa complessità inscindibile le frequenti ripetizioni e i richiami ai Manifesti tecnici della pittura e scultura e alle Prefazioni dei cataloghi delle nostre Esposizioni.

Per ciò che riguarda la compenetrazione dei piani, dirò che essa è la resultante del dinamismo e delle altre ricerche esposte. È il modo plastico di rendere possibile il movimento in un quadro, facendo partecipare gli oggetti dell'ambiente alla costruzione dell'oggetto che vi è immerso.

Infatti, se alle influenze cromatiche dell'ambiente sull'oggetto, o viceversa, aggiungiamo le influenze formali, noi vedremo che per una legge identica di simultaneità anche le forme dell'ambiente influenzeranno le forme dell'oggetto, come dimostrai per la sfera e il cubo, il cilindro e la piramide. Ma questo non sarà plasticamente attuabile se non astraendo dalla costruzione convenzionale realistica, per concepire invece gli oggetti come aggregati di elementi plastici che attendono la scelta dell'emozione per concorrere a dare vita al nuovo *organismo* che l'artista crea: il *quadro*. Quindi, i piani e i volumi di un ambiente e di un oggetto non sono più isolati e assoluti, inscritti in tanti spazii regolati da una successione prospettica, ma si compenetrano in quan-

to concorrono alla formazione di una nuova individualità, alla costruzione dell'organismo autonomo (quadro), che l'artista deve creare.

«*La scultura* — dicevo nel mio Manifesto — *deve dare vita agli oggetti, rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, perchè nessuno oggi può più negare che un oggetto finisca là dove un altro comincia e che tutte le cose che circondano il nostro corpo (bottiglia, automobile, casa, albero, strada) non lo taglino o lo sezionino, formando un arabesco di curve e di rette.*»

Infatti, se si ferma un oggetto al punto dove comincia l'oggetto-ambiente, si arrestano i due moti assoluto e relativo, quindi la sua vita dinamica.

Poichè il concetto di oggetto chiuso, finito e misurabile è frutto della tradizionale preoccupazione oggettiva e fotografica di rieseguire l'oggetto, e della preoccupazione di *porsi innanzi* l'oggetto, di fissarlo otticamente e quindi staccarlo dalla vita per trasportarlo nell'arte. Procedimenti, questi, che danno per risultato la enumerazione analitica, impassibile, impotente a creare il dramma. Noi, invece, preoccupati di dare la resultante plastica di oggetto+ambiente, arrestiamo la costruzione dell'oggetto là proprio dove l'intuizione lirica ci suggerisce l'aiuto complementare dell'ambiente. È in questo istante che l'elemento ambiente entra nell'elemento oggetto e forma una compenetrazione simultanea dei piani.

Ho spiegato prima come la neb-

bia azzurra degli impressionisti sia divenuta nella nostra pittura un corpo definibile che vive tra oggetto e ambiente, conduttore sensibile delle forze dinamiche dell'oggetto (solidificazione dell'impressionismo). Ho dimostrato come noi possiamo creare la compattezza, la corposità, dando l'oggetto nella sua caratteristica potenzialità dinamica, che dalla sua costruzione centripeta si irradia nell'ambiente attraverso la sua costruzione centrifuga (linee-forza).

È chiaro come da tutto questo risulti la compenetrazione dei piani, cioè una intersecazione di linee e di volumi di infinita varietà di spessore, pesantezza, trasparenza, che variano alla loro volta il tono cromatico, cioè la risultante simultanea dei colori puri complementari; ed è anche chiaro come

ne risulti una svariatissima proiezione di influenze e reazioni plastiche che danno al quadro una simultaneità d'aspetti, una ricchezza di movimenti finora mai raggiunte.

XIV

Complementarismo dinamico

Nel nostro primo Manifesto tecnico della Pittura dicevamo, in opposizione alle idee che allora correvano in Francia, essere necessario al pittore moderno «*un complementarismo congenito*» come «*necessità assoluta della pittura*». Molti, naturalmente, credettero che noi ci attardassimo nel puntinismo... Volevamo invece che al contrasto dinamico dei colori complementari, corrispondesse un

contrasto dinamico delle forme. Volevamo un complementarismo della forma e del colore. Facevamo quindi una sintesi delle analisi del colore (divisionismo di Seurat, Signac e Cross) e delle analisi della forma (divisionismo di Picasso e di Braque).

Nello stesso primo Manifesto tecnico della pittura dicevamo infatti: «*I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano.*» E nella prefazione al catalogo della prima Esposizione futurista di Scultura (20 giugno 1913) dicevo: «*Quindi, se una calotta sferica (equivalente plastico di una testa) è attraversata dalla facciata di un palazzo, il semicerchio in-*

terrotto e il quadrato della facciata che lo interrompe formano insieme una figura nuova, una nuova unità composta di ambiente + oggetto. »

Innalzando a legge questo particolare tolto dalla realtà, ne risulta che ogni linea o volume non si completa che con una linea o un volume complementare. Così, non v'è oggetto senza ambiente complementare.

Uno degli appunti che ci si muove spesso è questo: che nella scomposizione dei piani di un oggetto, nella ricerca delle sue forze, nel sostegno complementare di una forma con un'altra, noi creiamo un geroglifico indecifrabile che rimarrà eternamente tale... Qui si dimentica che molte opere fino a ieri indecifrabili appaiono oggi in-

vece leggibili e chiare fino alla nausea.

La conquista dei colori complementari è divenuta in pittura patrimonio comune. Nessuno pensa più che un rosso che stride vicino ad un verde o ad un aranciato, o che urta contro un oltremare, possa turbare la potenzialità dell'uno o dell'altro e che ne derivi una *incomprensibile* confusione tra aranciato, oltremare, verde e rosso. Nessuno pensa di chiamare scarabocchio (come ai tempi di Manet, di Monet, ecc.) un quadro impressionista. Si è dunque *dimenticato* (oh, la cultura!...) che prima delle ricerche complementari, un cielo — per esempio — era un rigido piano azzurro levigato, perpendicolare e vuoto. Ed ora ognuno accetta che il piano di un cielo sia spezzato, riempito

e intensificato coi colori complementari corrispondenti alle gradazioni, alle rarefazioni, alle variazioni di spessori che intercorrono tra l'orizzonte e lo zenit.

Queste variazioni di spessori che nei vecchi divisionisti si manifestavano come semplici variazioni complementari cromatiche, in noi si manifestano anche come variazioni complementari di linee, di piani, di volumi. Abbiamo perciò un complementarismo formale oltre che cromatico.

Non vi sono più spazii unici continuati e vuoti, come non v'è più forma possibile che non debba essere vivificata da un'altra complementare. Il contrasto simultaneo che ne risulta è una sintesi che crea il complementarismo dinamico delle forme e le fa vivere nella mobilità. Così il contrasto simul-

taneo che risulta tra moto assoluto e moto relativo, crea una sintesi che è il dinamismo. Quindi, nella pittura e scultura futuriste le superfici di un piano, di un volume, di una linea e gli spazii intercorrenti che prima di noi erano aridi, vuoti, monotoni e statici, sono stati arricchiti di tutti i piani, di tutte le linee e di tutti i volumi che vengono suggeriti dalle necessità della loro individualità plastica.

Ogni forma porta in sè un'aspirazione a completarsi con una forma complementare fatalmente necessaria alla integrale espressione del suo temperamento (ellittico, angolare, sferico, cubico, conico, ecc.) e alla intera determinazione della sua situazione prospettica (orizzontale, perpendicolare, obliqua, ecc.).

Abbiamo infinite volte ripetuto

che la nostra pittura non si propone la riproduzione verosimile della realtà. Noi aspiriamo a costruire un organismo plastico indipendente e rassomigliante con sè stesso. Noi rinunciamo quindi a tutte le fusioni ottiche dei complementari, siano esse dovute ad un lavorìo minuto del pennello o ad una prescritta lontananza tra lo spettatore e il quadro. Noi rifiutiamo ogni fusione ottica visuale, tanto pei colori complementari come per le forme complementari.

Se si è schiavi della misurazione esatta del rosso sulla sfericità suggerita da una guancia, si sarà ancora più schiavi nell'interrompere questa sfericità con un piano orizzontale e obliquo che debba servire come forma complementare.

Anche le leggi del massimo chia-

ro e del massimo scuro che imperavano nel quadro-scenario, vengono spezzate per creare un chiaroscuro complementare che si adatti volta per volta alla necessità di vita di una forma o di un volume. Quindi, come ogni colore e ogni forma si integrano e vivono con l'aiuto di un colore e di una forma complementare, così ogni superficie avrà un chiaro e uno scuro, una luce ed un'ombra complementari che faranno vivere e *muovere* questa superficie con una indipendenza frenata solo dalla legge dinamica del quadro.

Con questo chiaroscuro complementare e indipendente delle superfici, ogni forma o volume in un corpo umano (per esempio) non è legata alla forma logicamente o, meglio, anatomicamente susseguente. Questa forma o volume vive

a sè nella sua caratteristica determinazione espressiva dominata solo dalla necessità emotiva del quadro.

I piani, i volumi, le linee degli oggetti diventano con ciò delle individualità libere ma simultaneamente legate e obbedienti alla disciplina unitaria dell'opera d'arte. Non diversamente avviene nella moderna concezione della vita sociale, in cui, contrariamente alle vecchie teorie libertarie, la libertà individuale aumenta e circola liberamente nella aumentata compattezza unitaria nazionale.

Vi sono nella nostra pittura e scultura futuriste delle certezze indistruttibili! Ogni ombra ha la sua luce, come un insieme indipendente che forma una nuova individualità chiaroscuristica a sè e che non è più una forma parte

in luce e parte in ombra, come è stato fino ad oggi, ma è una *forma-luce*.

Quanto al colore, non esistono colori fissi, ma esiste la resultante tra il colore e il suo complementare. Quindi non più un giallo e un viola, ma un contrasto risultante che forma una individualità cromatica variabile e fissa nel tempo stesso. Questo complementarismo non si manifesterà con dei punti, con delle virgole o striscie, che sono mezzi escogitati per raggiungere una rassomiglianza oggettiva, ma si manifesterà attraverso masse, zone e forme colorate complementari.

Infine, anche il concetto di rilievo si è trasformato. Con la distruzione della continuità del chiaroscuro, il rilievo negli oggetti è divenuto un elemento autonomo

che serve ad ogni singolo bisogno di espressione plastica e che dà ad ogni volume la sua massima e caratteristica potenzialità.

Di più, per raggiungere questa massima e caratteristica potenzialità, noi abbiamo distrutto il pregiudizio veristico-scientifico, secondo il quale, non essendovi il nero in natura, bisogna bandirlo dalla tavolozza. Il nero usato nel quadro come colore a sè, secondo il libero procedimento di cui ho parlato, acquista un valore grandissimo. Adoperato in questo modo, esso diviene un colore puro, che in mezzo agli altri colori vibranti sulla tela per affinità o per contrasto, porta il quadro ad un massimo di dinamismo cromatico, ad un tono altissimo.

Inoltre, io ho sempre affermato e sostenuto contro le tenebre, i

grigi e la glacialità dei cubisti, la tonalità violenta, esasperata, ottenuta con colori puri. Essa crea nel quadro un'atmosfera satura di lirismo, di giovinezza affascinante, di verginità, di volgarità istintiva, feroce, noncurante, quindi anti-artistica, anti-museo. D'altronde, non si deve dimenticare che i colori nelle opere di epoche chiamate classiche (i primitivi sono sempre stati dei violenti coloritori), ci sono pervenuti attraverso un tono dorato o grigio in sordina, dovuti al tempo e alle vernici, in un tono basso, nel quale il colore soffoca e concorre a mantenere il quadro nel silenzio e nella immobilità. La crudezza nei colori e nei toni dà all'opera un carattere sgargiante, ingenuo, infantile, anti-artistico e anti-culturale. I colori in

sordina, invece, vivono in una *continuità* di tono che distrugge l'autonomia e il dinamismo del colore.

XV

Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro

Nel quadro, ubbidendo finora a leggi statiche e concependo gli oggetti definiti in un contorno chiuso, si è considerata la prospettiva come una misurazione scientifica dell'apparenza. Questa concezione puramente esterna e panoramica allontana dalla pura sensazione, in quanto questa ubbidisce a leggi che sono contrarie alla prospettiva comunemente intesa, la quale in pittura pura è un vero errore.

La pura sensazione è contraria alla consuetudine secolare di sdoppiare l'ispirazione e l'esecuzione, come ho già dimostrato per lo sdoppiamento del *corpo* e lo studio della *forza*, tra lo studio della *quantità* e lo studio della *qualità* (pagina 191). L'ispirazione, cioè l'atto con cui l'artista si immerge nell'oggetto vivendone il moto caratteristico, ci dice che non vi sono in natura linee perpendicolari assolute o linee orizzontali assolute. Di perpendicolare e orizzontale non v'è che un punto situato all'altezza dell'occhio che osserva, poichè tutto il resto, al disopra, al disotto e ai lati, *prosegue* intorno a noi in linee convergenti all'infinito. Si può quindi dire che nella sensazione l'artista sia il centro di correnti sferiche che lo avvolgono da ogni parte.

Bisogna ricordare che quello che abbiamo chiamato dinamismo e che abbiamo dimostrato non essere manìa cinematografica, sconvolge completamente la costruzione del quadro come è stato concepito fino a ieri, cioè fino al cubismo.

Per noi il quadro non è più una scena esteriore, un palcoscenico sul quale si svolge il fatto. Il quadro per noi è una costruzione architettonica irradiante, di cui l'artista, *e non l'oggetto*, forma il nocciolo centrale. È un ambiente architettonico emotivo che crea la sensazione e avvolge lo spettatore. Il quadro futurista è un *vastissimo minimo* che sostituisce nella sua profondità l'antico concetto di superficie. Rappresenta la distruzione del monumentale nel senso della piramide, del Partenone e del Colosseo, per dare nel

minimo l'immensamente complesso. È la *qualità* che si sostituisce alla *quantità*.

Quindi, le leggi di *composizione*, di *chiaroscuro*, di *disegno* e di *colore*, sono capovolte, come ho dimostrato parlando del complementarismo. Questi quattro componenti che costituiscono una indissolubile unità, hanno sempre obbedito ad una legge di descrizione, secondo la quale l'artista raccontava un fatto culminante commentandolo con l'ambiente. Anche nell'estremo naturalismo che ha creato le nature morte, i paesaggi o i quadri d'ambiente, una mela, un albero o una sedia, continuavano a costituire o un centro o un *fuoco centrale*, come si dice in gergo pittorico. Questo centro surrogava (è chiaro) il fuoco centrale costituito, nei quadri antichi, dalle

madonne, dai cristincroce o da altri oggetti.

Cézanne, in una lettera a Emile Bernard, diceva: «Esso (l'occhio) diviene concentrico a forza di guardare e di lavorare; voglio dire che in un'arancia, una mela, una tazza, una testa, v'è un punto culminante, e che questo punto è sempre, malgrado il terribile effetto: luce, ombra, sensazioni coloranti, il più vicino al nostro occhio. *I bordi dell'oggetto fuggono verso un centro situato al nostro orizzonte.*»

Ho citato questo passo di una lettera di Cézanne, perchè mi sembra la sintesi di tutto ciò che è stato pittura. Con questa concezione si presuppone una scena che noi fissiamo e che si svolge sopra un piano prospettico determinato davanti a noi. Concependo invece

l'oggetto dal di dentro, cioè *vivendolo*, noi daremo la sua espansione, la sua forza, il suo manifestarsi, che creeranno simultaneamente la sua relazione con l'ambiente.

Noi viviamo l'oggetto nel moto delle sue forze e non lo descriviamo nelle sue apparenze accidentali. Queste apparenze accidentali attraverso lo stile dell'impressione divengono, l'ho già detto a proposito dell'impressionismo, una accidentalità definita nella forma, che è la sua legge di successione (pagina 111).

Noi, dunque, diciamo l'opposto di Cézanne: *I bordi dell'oggetto fuggono verso una periferia (ambiente) di cui noi siamo il centro.*

Diversamente, si ucciderebbe il dinamismo, arrestando nella linea realista di costruzione freddamen-

te tradizionale, letteraria e oggettiva, la linea lirica del corpo, che è la sua linea-forza, il suo moto assoluto.

XVI

Simultaneità

Voglio insistere ancora sopra la seguente affermazione, a proposito della quale scrissi qualche articolo in *Lacerba* di Firenze e nella rivista d'avanguardia *Der Sturm* di Berlino: «*Il concetto di simultaneità in pittura e scultura è apparso per la prima volta nella sensibilità plastica moderna con le nostre ricerche futuriste.*» Nessuno prima di noi aveva usato questa parola per definire la *nuova*

condizione di vita nella quale si sarebbe manifestato il nuovo dramma plastico.

Proclamammo che la simultaneità era una *necessità assoluta* nell'opera d'arte moderna, e la «mèta inebriante» della nostra arte futurista. Proclamammo recisamente questa verità nei manifesti della pittura e della scultura futuriste, nelle prefazioni ai cataloghi delle nostre diverse Esposizioni; lo abbiamo dimostrato sempre nelle nostre opere.

Il primo quadro che apparve con affermazione di simultaneità fu mio, ed aveva il titolo seguente: *Visioni simultanee*. Era esposto alla Galerie Bernheim a Parigi, e nella stessa Esposizione altri quadri avevano i miei amici pittori futuristi, con analoghe ricerche di

simultaneità. Per esempio: *Ricordi di una notte* (Russolo), *Sobbalzi di fiacre* (Carrà), *Ricordo di viaggio* (Severini).

Poichè oggi dai cataloghi che mi giungono dalle esposizioni delle varie città d'Europa vedo con soddisfazione che il concetto di simultaneità appare sempre più frequente nelle opere dei pittori stranieri e specialmente francesi, è bene si sappia ovunque chiaramente che la simultaneità fu la base della sensibilità futurista fin dal suo primo apparire.

Siamo obbligati a difendere gelosamente il primato delle nostre scoperte, perchè viviamo e lavoriamo in Italia, paese (checchè ne dicano i volgari commercianti dell'arte italiana) fino ad oggi considerato all'estero come inesistente

per la pittura, per la scultura, per l'architettura, la musica e la letteratura.

La simultaneità è per noi la esaltazione lirica, la plastica manifestazione di un nuovo assoluto: la velocità; di un nuovo e meraviglioso spettacolo: la vita moderna; di una nuove febbre: la scoperta scientifica.

Io non posso dimenticare con quanto scetticismo e con quanta derisione furono accolte dagli artisti giovani e vecchi, dal pubblico e dalla stampa, le nostre violentissime affermazioni di fede nella modernità, soprattutto in Italia; la nostra affermazione indiscutibile della necessità di calpestare l'*artistico* e la manìa culturale; la necessità di divenire brutali, rapidi, precisi; la necessità di

americanizzarci, entrando nel vortice travolgente della modernità attraverso le sue folle, le sue automobili, i suoi telegrafi, i suoi nudi quartieri popolari, i suoi rumori, i suoi stridori, le sue violenze, le sue crudeltà, i suoi cinismi, il suo arrivismo implacabile; l'esaltazione, insomma, di tutti i selvaggi aspetti antiartistici della nostra epoca. Molti videro in ciò un puerile perditempo dietro i fatterelli che si svolgono nella strada. Un cinematografo estetico-sentimentale... Lasciamo andare...

Gioverà piuttosto un altro specchietto per dimostrare come tutte le ricerche plastiche futuriste abbiano il loro fondamento nella simultaneità.

DINAMISMO

(Simultaneità di moto assoluto + moto relativo)

LINEE-FORZA

(Simultaneità di forze centrifughe + forze centripete)

SOLIDIFICAZIONE dell' IMPRESSIONISMO

(Simultaneità di oggetto + ambiente + atmosfera)

COMPLEMENTARISMO DINAMICO

(Simultaneità complementare di colore + forma + chiaroscuro)

COMPENETRAZIONE DI PIANI

(Simultaneità dell'interno con l'esterno + ricordo + sensazione)

Simultaneità è la condizione nella quale appaiono i diversi elementi che costituiscono il DINAMISMO. È dunque l'effetto di quella causa che è il *dinamismo universale*. È l'esponente lirico della moderna concezione della vita, basata sulla rapidità e contemporaneità di conoscenza e di comunicazioni.

Se consideriamo le diverse manifestazioni dell'arte futurista, noi vediamo in tutte affermarsi violentemente la simultaneità.

Il poeta Marinetti ha creato (*Manifesto tecnico della Letteratura futurista*, 11 maggio 1912) la simultaneità in poesia, coll'*immaginazione senza fili* (cioè allargamento infinito e intreccio sempre più complicato delle analogie) e *le parole in libertà* (distruzione della sintassi). Marinetti ha poi raggiun-

to degli effetti potenti di simultaneità col *lirismo multilineo*. Citerò qui la prefazione del suo libro « *Zang tumb tumb* » (*Adrianopoli*), pag. 27:

« Nell'agglomerazione intitolata *Mobilitazione* ho ottenuto, mediante le seguenti parole in libertà: *eserciti di caratteri tipografici in marcia sulle colline di Adrianopoli*, quella simultaneità lirica che ossessiona i pittori futuristi quanto noi poeti futuristi. Non mi sono però accontentato di questo primo risultato; ho fatto perciò nell'agglomerazione di parole in libertà intitolata *Ponte*, un'altra innovazione, che io chiamo *lirismo multilineo*, mediante la quale io sono convinto di ottenere le più complicate simultaneità liriche.

« Il poeta lancerà su parecchie linee parallele, parecchie catene di

colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori, analogie. Una di queste linee potrà essere, per esempio, pittorica, l'altra musicale, l'altra odorosa, ecc.

« Supponiamo che la catena delle sensazioni e analogie pittoriche domini sulle altre catene di sensazioni e analogie: essa verrà in questo caso stampata in un carattere più grosso di quelli della seconda e della terza linea (contenenti l'una, per esempio, la catena delle sensazioni e analogie musicali, l'altra la catena delle sensazioni e analogie odorose).

« Data una pagina contenente molti fasci di sensazioni e analogie, ognuno dei quali sia composto di 3 o 4 linee, la catena delle sensazioni e analogie pittoriche (stampata in un carattere grosso) formerà la prima linea del primo

fascio e continuerà (sempre nello stesso carattere) nella prima linea di ognuno degli altri fasci.

«La catena delle sensazioni e analogie musicali (seconda linea), meno importante della catena delle sensazioni e analogie pittoriche (prima linea), ma più importante di quella delle sensazioni e analogie odorose (terza linea), sarà stampata in un carattere meno grosso di quello della prima linea e più grosso di quello della terza.»

Nel campo delle ricerche musicali la simultaneità è stata raggiunta dal mio caro amico Balilla Pratella con la *compenetrazione atonale* di ritmi diversi e successivi e la relativa distruzione della classica quadratura. (*Manifesto tecnico della Musica futurista*, 29 marzo 1911.)

Luigi Russolo, inoltre, coll'enar-

monia degli *intonarumori* e il dinamico divenire, suddividersi e sfumarsi di un tono nell'altro, ottiene *simultaneità di tono*. Cioè ogni frazione di tono è una individualità a sè e nel medesimo tempo legata alla frazione di tono vicina per le possibilità dinamiche del suo sfumarsi e fondersi in lei. (*Arte dei rumori*, Manifesto 11 marzo 1913.)

Nel campo della critica quel finissimo poeta d'avanguardia che è Guillaume Apollinaire ha propugnata la simultaneità nelle arti plastiche. (*Antitradizione futurista*, Manifesto 29 giugno 1913.) I cubisti, più fortunati di noi, han trovato nel nostro valoroso amico uno strenuo e disinteressato difensore. Noi futuristi attendiamo anche in Italia un ingegno critico che ci aiuti e che rischiari il pub-

blico sul fatale avvenire della simultaneità nell'arte.

In pittura e in scultura la simultaneità equivale ad un concetto di unità plastica in confronto alla quale tutte le concezioni plastiche passate diventano puerili enumerazioni.

Fin dalla prima Esposizione di pittura di Parigi (febbraio 1912), noi dichiaravamo nella celebre Prefazione al catalogo: «La simultaneità degli stati d'animo (intendi *plastici*) nell'opera d'arte: ecco la mèta inebriante della nostra arte... Simultaneità d'ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri.» Questa affermazione, unita a quella di *ricordo* e *sensazione*, parve, in mezzo alla

violenta reazione oggettiva che allora imperava nella pittura francese, un grave peccato di letteratura.

Ho spiegato cos'è per noi la simultaneità; degli stati d'animo plastici parlerò nel capitolo seguente. Prima riassumerò brevemente le idee svolte nel capitolo settimo su quanto ci divide dal cubismo, e spiegherò che cosa intendiamo per *ricordo* e *sensazione*, poichè con questa affermazione la pittura moderna, che ci viene dalla Francia, passa, soprattutto per merito dei pittori e scultori futuristi italiani, dallo studio particolare oggettivo alla sintesi universale, e perciò soggettiva. Questo «elevarsi dalla *melodia* alla *sinfonia*», come ebbe a chiamarlo acutamente G. Apollinaire in un articolo: *Les Futuristes* (*Petit Bleu de Pa-*

ris, 9 febbraio 1912), dà alle nostre ricerche plastiche un carattere profondamente italiano e naturalmente sintetico.

Non si può negare che il trasportare sulla superficie piana del quadro le parti dell'oggetto che ci sono nascoste dalla sua accidentale situazione prospettica, cioè l'utilizzare quello che suggerisce in noi la conoscenza tattile con quello che ci mostra la visione accidentale dell'oggetto per ridare l'integrale costruzione dell'oggetto, sia un portato straordinario di Picasso e del cubismo. Ma questa concezione è rimasta, nelle realizzazioni di Picasso, di Braque e dei cubisti, per ragioni che ho già analizzate, una pura enumerazione di parti che cercano invano di determinarsi in una unità drammati-

ca, una analisi che cerca invano la *ragione d'essere* in una sintesi.

Con questa geniale scoperta, che si fonda sul senso comune, l'oggetto si manifesta attraverso una *esperienza analitica*, la quale, se lo arricchisce in senso oggettivo, distrugge però completamente la sua individualità emotiva, quindi le sue relazioni con l'ambiente, quindi il suo dinamismo.

Bisogna convenire che una volta letto il geroglifico di un quadro cubista, cioè passato lo stupore per l'*insolito aspetto plastico* del quadro, l'emozione che ne risulta è minima. Insisto sul concetto di *emozione*, perchè bisogna finalmente reagire contro la ossessione della realtà oggettiva che ci viene dal nord, la quale ha creato lo *studio* impassibile nel cubismo di Picasso e le fredde costruzio-

ni accademiche negli altri cubisti francesi.

In Picasso, in Braque, ecc., lo studio oggettivo è caratterizzato dall'ingombro di analisi, che vela l'emozione e dà al quadro un carattere penoso di frammento. Nei cubisti il tentativo del quadro fallisce, poichè si fonda su la involuzione di una scoperta di Cézanne e non sul logico definirsi di una evoluzione. Ecco dunque intervenire nella costruzione del quadro moderno la scoperta futurista di *ricordo* e *sensazione*.

Si tratta di unire al concetto di *spazio*, a cui si limita il cubismo, il concetto di *tempo*. Si tratta di dare una costruzione plastica in cui i due concetti di spazio e di tempo si equilibrino a vicenda per la soluzione dell'emozione. Si tratta non soltanto di costruire degli

oggetti arricchiti e rinnovati dal contributo della conoscenza tattile e della visione accidentale, ma di creare un ambiente plastico nel quale gli oggetti possano sviluppare tutta la loro potenzialità plastica emotiva. Si tratta, insomma, di aggiungere al rinnovamento plastico oggettivo dei francesi un rinnovamento plastico soggettivo, di creare quindi una nuova valutazione emotiva che scaturisca dalla caratteristica potenzialità plastica dell'oggetto. E siccome i valori plastici emotivi degli oggetti variano quanti sono gli oggetti, cioè all'infinito, bisogna perciò reagire a questo impressionismo, diremo così, etico, che ci ha fatto fino ad oggi accumulare e analizzare in uno stesso quadro elementi plastici disparati, inutili, inefficaci. Bisogna creare una discipli-

na che coordini e dia ad ogni elemento del quadro la sua funzione adeguata.

Questa disciplina, ebbi già a dirlo, non è fissa, ma intuitiva, e ubbidisce alla necessità misteriosa del quadro, alla sua *composizione*. Si comprenderà facilmente che, accettato il quadro come gerarchia dei valori plastici, tutto un nuovo orizzonte si apre davanti a noi. È la rivoluzione impressionista incanalata nell'*ordine dinamico* futurista. Ci avviciniamo allo stato d'animo plastico.

Quindi, i concetti di velocità, di compenetrazione, di simultaneità, attraverso i quali noi futuristi interpretiamo le cose, ci porta ad unire in uno stesso quadro i valori plastici che ci colpirono ieri, un anno fa, con quelli che oggi

ci hanno spinto a cercare il pennello o la stecca e a lavorare.

Noi vogliamo creare un nuovo dramma nel quadro, che ci dia la possibilità di riunire, per esempio, attorno all'oggetto che ci sta davanti agli occhi, elementi o parti (analogicamente necessarie) degli oggetti che ci stanno intorno, dietro le spalle, lontani da noi, che passarono, ci commossero e non torneranno mai più.

Ecco perchè, come dissi parlando degli impressionisti, noi non andiamo a caccia di effetti, di gesti, di episodii e soprattutto non ne *attendiamo il ritorno sul vero*, per strappare qualche nuova piccola dose di verità che nuoce sempre all'unità emozionale del quadro. «Mentre gli impressionisti fanno un quadro per dare un *momento* particolare e subordinano la

vita del quadro alla sua somiglianza con quel momento, noi sintetizziamo tutti i momenti (di tempo, luogo, forma, colore-tono) e ne costruiamo il quadro. E questo quadro, come organismo indipendente, ha una sua propria legge, e gli elementi che lo compongono obbediscono a questa legge, creando così la rassomiglianza del quadro con sè stesso. » (Capitolo sesto, pag. 112.)

Dunque, come vogliamo che l'emozione sia la legge suprema dei componenti architettonici del quadro (oggetti), così vogliamo che la interpretazione dell'oggetto sia un giusto equilibrio tra *sensazione* (apparizione) e *costruzione* (conoscenza (cap. sesto, pag. 116). Quindi, anche per il cubismo, come per l'impressionismo: mentre accettiamo alcuni postulati cubisti come

punto di partenza, il loro sviluppo nel nostro temperamento italiano ci conduce a conclusioni completamente opposte.

Invece di controllare il quadro sulla realtà apparente (impressionismo), invece di ridurre il quadro ad una gelida e astratta costruzione di schemi oggettivi (cubismo), noi dobbiamo sviluppare la purezza della sensazione e accordarla con la concezione moderna della vita. Ecco quello che ho sempre proclamato e tenacemente difeso come carattere della nostra arte fondamentalmente italiana, ecco lo sforzo dei miei amici pittori futuristi.

Ripeto qui quanto dicevo sulle linee-forza al capitolo undecimo: «Non si tratta, come tutti credono, di fare *soltanto* una pittura astratta, intellettuale; si tratta, oltre a

ciò, di attuare e rendere plastico e concreto, attraverso un raffinamento della sensibilità, quello che finora era considerato incorporeo, implasmabile, invisibile. »

Come giungere alla realizzazione di tutto ciò che sono andato esponendo? A questo non si può rispondere che con dei quadri, e le Esposizioni che continuamente facciamo dimostrano che le nostre teorie cominciano a sconvolgere l'acqua morta della sensibilità italiana.

Ricevo lettere di angoscia da giovani nel cui cervello ormai è entrato il dubbio ed è nata la speranza di un glorioso avvenire artistico italiano. I più intelligenti tra i giovani pittori passano già all'applicazione. Ricevo fotografie da Roma, da Bologna, da Torino, da Venezia, dal Trentino, dalla Ger-

mania, da Londra, dal Giappone. Ovunque, è una febbre intensa di demolizione e di ricostruzione. Anche il pubblico è stanco di episodii, di verismo, di tentativi, di anarchia. Bisogna incanalare tutte le piccole sorgenti nascoste, che cercano ancora uno sbocco per uscire dalla crosta passatista e zampillare alla luce del sole, formando la grande corrente futurista.

In essa ognuno aumenterà la propria individualità, poichè se una è la concezione verso cui si avvia la sensibilità moderna, assolutamente individuali saranno le manifestazioni dei temperamenti. E ne abbiamo la prova nel fatto che molti tra i più intelligenti ingegni critici che riconoscono la indiscutibile verità delle nostre teorie, divengono poi riluttanti davanti alla realizzazione delle nostre o-

pere. Bisogna aver pazienza. Questo avviene perchè nell'accettare una *unica verità*, ognuno ne modella idealmente una realizzazione interna particolare al proprio temperamento. Questa ideale realizzazione individuale si ribella poi alla realizzazione dell'artista, poichè questa porta nei periodi di profonda rivoluzione (come nel nostro caso) il doppio peso della teoria *mai udita* e della realizzazione *mai vista*.

Per appianare questo conflitto non vi sono che due mezzi: attendere e lavorare. È quello che facciamo.

XVII

Trascendentalismo fisico e stati d'animo plastici

Parlando del *Trascendentalismo fisico* e degli *Stati d'animo*, tocco forse il punto più controverso della pittura futurista.

È naturale. Su l'importanza storica dell'impressionismo, del neo-impressionismo e del post-impressionismo, quale idiota o analfabeta può ancora dissentire? Chi può ancora mettere in dubbio l'influenza di Cézanne per la rinnovazione delle forme nella pittura moderna

e per un ritorno al volume, e l'influenza delle sue pericolose indicazioni classiche secondo gli antichi maestri italiani, che i cubisti si sono affrettati ad adottare, a esagerare fino alla cristallizzazione e alla immobilità preimpressionista? Chi può ancora deridere o credere un bluff reclamista la formula del Dinamismo e tutte le sue conseguenti manifestazioni, come: simultaneità, complementarismo plastico, linee-forza, compenetrazione di piani, ecc., che noi propugnamo? Non ci arrivano forse lettere d'entusiastica adesione di giovani pittori da tutta l'Europa, dall'America, dal Giappone? Tutti i giovani artisti moderni sono ormai scossi e elettrizzati. Essi adottano, applicano e sviluppano la formula del dinamismo. Chi può dubitare ancora della pittura pu-

ra? Gli italiani soli ridono, forse... ma esistono dei pittori italiani dal '500 fino a noi pittori futuristi? Solo i nostri poveri pittori o scultori provinciali possono ancora ignorare il disprezzo con cui si è parlato fino ad oggi all'estero della pittura e scultura italiana moderna. Dunque, l'ignoranza e l'accidia mentale del nostro paese ci addolorano ma non ci scoraggiano, perchè siamo sicuri di vincere. Non v'è in noi un semplice e giovanile istinto di ribellione... Noi siamo i primi e i soli assertori di una verità plastica, nella quale dovrà fatalmente affluire tutta la sensibilità plastica futura.

Noi lavoriamo per la gloria d'Italia, malgrado lo scherno che ci copre e l'incuria in cui ci si vorrebbe lasciare. A ogni giorno che passa nella vita intellettuale italia-

na si sente sempre più pesare la forza della nostra fede e della nostra opera. Ben presto non vi sarà pittore italiano mediocremente intelligente che non sia costretto ad inchinarsi e a seguirci.

Cercherò di spiegare in questo capitolo che occorre avere un'ambizione ancora maggiore di quella che abbiamo avuta, più violenta e più alta.

Bisogna comprendere che noi siamo definitivamente alla testa dell'arte mondiale e che noi futuristi dobbiamo dirigere, nelle arti plastiche, la sensibilità europea.

Già abbiamo visto, con l'Orphisme in Francia, che i cubisti hanno fatto tesoro del nostro dinamismo, della simultaneità e, quel che è più importante (ora che parlo degli stati d'animo), del *soggetto*. Ciò significa che anche i francesi, che e-

rano quelli che più potevano resistere ad una rinnovazione italiana, grazie alla loro meravigliosa tradizione ultima (dall'impressionismo al cubismo), hanno sentito che il concetto di una pura pittura la quale altro non curasse che le relazioni di piani e di volumi non poteva procedere senza ripetersi ed involgersi in sè stesso, hanno sentito che questa pittura avrebbe generato un infinito succedersi di gelide opere analitiche per quanti sono gli innumerevoli effetti pittorici o plastici in cui appare un oggetto, senza mai giungere ad una sintesi universale della moderna sensibilità.

Questo lo dico per la Francia, che è stata fino ad oggi alla testa della pittura europea.

Osserviamo ora brevemente se altri popoli, che per ragioni stori-

che, etniche e sociali dovrebbero trovarsi in una situazione più favorevole dell'Italia, siano dotati plasticamente di qualità maggiori delle nostre per poter ereditare dalla Francia la direzione della sensibilità plastica mondiale.

I tedeschi sono, con i russi, i più entusiasti protettori dell'arte d'avanguardia. Le nostre continue e fortunate vendite e l'entrata dei nostri nomi italiani nelle più severe collezioni di Germania stanno a provarlo. Gli editori tedeschi sono i più illuminati e infaticabili volgarizzatori di questa nuova sensibilità, ma gli artisti tedeschi non sono capaci di trapiantare nella loro razza le innovazioni francesi, dando loro una continuazione e uno sviluppo tale da creare un *nuovo organismo plastico tedesco*. Se anche giungeranno a

caratterizzarsi più profondamente che non oggi, è difficile o impossibile che sorga una sensibilità plastica tedesca di carattere universale. I tedeschi seguono troppo i francesi. Li imitano nei colori che non sono tedeschi, nella teoria che non è tedesca e che in loro si impoverisce perchè in pittura la materia pittorica tedesca cerca sempre, per sostenersi, un contenuto fuori della plastica: filosofico, sentimentale, dimostrativo. Portano una loro speciale diligenza pedissequa, nell'applicazione delle formule, delle timidezze, e una incurabile povertà plastica.

Le libertà dateci dalla rivoluzione plastica francese si trasformano in Germania in una infantile frenesia a esagerare *espressionisticamente* il valore schematico della forma. Essi rappresentano

nella sensibilità plastica moderna l'*espressionismo cerebrale*.

Gli scandinavi sono rimasti alquanto indietro nelle conquiste per una liberazione dalle vecchie forme. Sono anche essi preoccupati dell'aneddoto e da un dannoso carattere locale che li limita a episodii, a espressioni strettamente etniche e nazionali. Manca in loro l'intimità della coscienza plastica. Eseguiscono con una specie di dilettantismo eclettico, con una specie di curiosità psicologica. Sembra che per loro la pittura e la scultura siano esercitazioni che altri popoli fanno naturalmente e che anch'essi *vogliono* fare... È la cultura. L'abisso che separa il loro teatro e la loro letteratura dalla loro pittura e dalla loro scultura, è forse incolmabile.

V'è anche nei loro temperamen-

ti migliori una specie di *espressionismo psicologico*, che dimostra una tendenza di razza, la quale però non giunge a identificarsi con una concezione plastica analoga e profonda.

Agli slavi non si possono negare una vivacità e una agilità che li rendono interessanti. Sono soprattutto di una estrema volubilità. Nelle loro manifestazioni plastiche essi mostrano le caratteristiche della loro razza: una certa foga manuale, della contraddizione, una tendenza fantastica e una superficialità cosmopolita. Essi si distinguono per un violento guazzabuglio di impressionismo, di neo e di post-impressionismo, di fauvismo arrabbiato, di orientalismo bizantino.

La loro pittura e la loro scultura hanno qualche temperamento

che tenta canalizzare nel profondo della propria razza la sensibilità che dobbiamo alla Francia... Ma vi riescono? Sanno superare il mostruoso e concretare il fantastico? Qual'è, d'altra parte, la sensibilità plastica dei Russi, dei Boemi, dei Czechi, ecc.?... Troppo scoraggiante analisi interna hanno mostrato in letteratura, per fare sperar molto della loro profondità plastica...

Il mio simpatico amico Archipenko ha portato nella scultura un forte contributo demolitore. Ma la sua opera — interessantissima — se si libera dal cubismo, precipita nelle sculture dei Negri o degli Orientali; se esce di qui, cade nello stecchimento bizantino, nelle silhouettes arcaiche, ischeletrite, rigide e sgambettanti, caratteristiche di tutti i primitivismi di

tutti i tempi. Sembra che un puro russo, come è lui, dovrebbe, quale rappresentante di quella che si suole chiamare una « razza giovane », essere libero di contatti col passato. Invece, vi è in lui una assoluta impossibilità a superare la cultura, la quale si basa sui primitivi, è vero, ma, non *superandoli* come ispirazione, rimane fuori della sensibilità moderna.

Nella pittura russa i tentativi del Kandinsky mostrano una tendenza musicale interessante. Ma, anche qui, il senso plastico soccorre poco. La musica plastica si elabora nel Kandinsky sotto l'influenza ossessionante del poema sinfonico, delle sinfonie, delle sonate, ecc., che è quanto dire nel museo del suono... Ne risulta un quadro che è una superficie colorata di onde

cromatiche violentissime, gradevoli, ma che non divengono materia plastica. I colori rimangono colori, le forme hanno una sola dimensione, l'arabesco è spesso preso in prestito dai giapponesi e il quadro rimane stoffa... tappeto... o decorazione. Anche in Kandinsky la preoccupazione per il *contenuto* soverchia la preoccupazione per un raffinamento della sensibilità che giunga a creare una nuova intuizione plastica della vita. Le arti plastiche, nelle loro infinite possibilità, non possono uscire di qui. In un suo libro [1], il Kandinsky scrive: «*La voce dell'anima dice all'artista quale forma abbisogna...*»; ed anche: «*Ogni for-*

---

1 Kandinsky: *Ueber das Geistige in der Kunst.* — R. Piper e C., Monaco; 1912.

ma, ogni colore ha un valore mistico... »; e parla di « *contrappunto del disegno* »...

Tutte queste preoccupazioni di ordine spirituale e musicale sono dannose quando, come nel Kandinsky, si basano su trasposizioni di cultura musicale, letteraria e filosofica, quando, come fa lui, si considera la forma come un suono interno o si parla di analogia « *della composizione pittorica ritmica, complicata con i vecchi cori... Mozart... Beethoven* », o con « *l'architettura sublime di un duomo gotico* ».

Non voglio qui analizzare un'opera scritta da un pittore che è un fervido talento. Dirò soltanto che noi futuristi non dobbiamo disinteressarci di queste varie tendenze della moderna sensibilità europea. Questi diversi espressionismi nor-

dici, queste tendenze musicali, che nella vastità della sensibilità futurista sono sempre stati inclusi senza che per questo abbiano mai sopraffatto il problema plastico, ci mostrano l'insufficienza del puro naturalismo francese ad abbracciare tutto quello che si agita nella nuova coscienza plastica europea.

V'è qualche cosa, in noi modernissimi, che non si appaga più dell'effetto per l'effetto, dell'oggetto per l'oggetto, del tono o del piano, ecc., dati col solo scopo voluttuario di ridare il tono e il piano. Non dobbiamo dimenticare, noi italiani, destinati a riassumere, e in tutte le tendenze europee dell'ultimo secolo vi sono stati dei tentativi per esprimere, PER MEZZO di una nuova forma e di un nuovo colore, qualche cosa di inespresso che si agita nel fondo del-

la nostra modernissima sensibilità, che rappresenta lo spirito dei nostri tempi, e che non possiamo trascurare; qualche cosa di completamente nuovo che è la negazione e la continuazione di quello che ha formato l'oggetto dell'arte in tutti i tempi.

In questi tentativi vi è l'aspirazione a dare un nuovo contenuto trascendente e lirico alle impassibili analisi veristiche e naturalistiche. Insomma, bisogna convincerci che misurare, contare, pesare, in pittura come in scultura, non vuole ancora dire essere saliti al canto e alla danza.

Il periodo della negazione in ogni campo del pensiero moderno sta per tramontare, e noi ci incamminiamo verso una nuova danza e un nuovo canto, cioè verso nuove affermazioni, nuovi as-

soluti. Non per questo torniamo in pittura e in scultura alle immagini a significato aneddotico, filosofico o morale, o letterario, o religioso. Tutt'altro! Noi constatiamo, però, contrariamente alla corrente che si è andata formando e che noi abbiamo contribuito a formare (non bisogna dimenticarlo), che anche il più piccolo saggio di pittura pura ha in sè il GERME, l'aspirazione alla costruzione basata sul soggetto, cioè sulla *certezza* e il *prestabilito*, e che, qualunque cosa ne dicano i ritardatarii della rivoluzione, questa costruzione è lo scopo dell'arte.

Affermiamo finalmente, con coraggio, ascoltando dal profondo la nostra sensibilità, che noi ci incamminiamo verso una nuova grande arte di convenzione, la quale, per l'ampiezza della formula,

sarà la più vasta, la più grandiosa, la più luminosa che sia mai esistita.

Questa costruzione che noi futuristi abbiamo sempre propugnata, questo «*passare dalla melodia alla sinfonia*», è la più bella dimostrazione che lo spirito costruttivo italiano torna a dominare nell'arte della nostra epoca.

L'opera d'arte impressionista è stata un frammento che aspirava invano a un centro. L'opera d'arte cubista tenta creare un centro (composizione), ma è una composizione esteriore, anti-impressionista, inquinata di arcaismo, e perciò affetta di senilità precoce, più vicina alle vecchie formule di Ingres, di Poussin, di Raffaello, che non alla sensibilità della nostra epoca.

Bisogna invece dimenticare quel-

lo che fino ad ora si è chiesto al meccanismo esteriore del quadro e della statua. Bisogna considerare l'opera d'arte di pittura o di scultura come costruzione di una nuova realtà interna, che gli elementi della realtà esterna concorrono a costruire per una legge di analogia plastica quasi completamente sconosciuta prima di noi.

Ed è per questa analogia — essenza stessa della poesia — che noi giungiamo agli *stati d'animo plastici*.

È vero che se non si passa attraverso il concetto di pittura pura è impossibile distruggere tutte le volgari abitudini letterarie e filosofiche, ma bisogna anche rammentare che non possiamo accontentarci di puri accordi di toni, o di volumi, o di linee.

Se a questi accordi di toni, di

volumi, di linee noi accordiamo la possibilità di una evoluzione lirica, vediamo che essi sono il principio degli stati d'animo plastici: anzi, sono lo stesso stato d'animo in potenza. Siamo convinti perciò che dalle reciproche influenze dell'ambiente con l'oggetto, dai suggerimenti della potenzialità plastica degli oggetti, dalla loro forza, che ho chiamata *psicologia primordiale,* scaturisce l'organizzazione coordinatrice dello stato d'animo plastico, e ciò senza che la forza plastica della pittura e della scultura possa esserne diminuita. Quelli che negano ciò, sono vittime di un pregiudizio nordico verista che trionfa oggi.

Rammentiamoci che tutta la pittura moderna segue le leggi gotiche dei popoli nordici. Queste leggi segnano il trionfo della lotta

che gli artisti del nord hanno fatto per secoli contro l'*italianismo*. Ma se dobbiamo esser loro grati per averci «*délivrés des Grecs et des Romains*», noi futuristi italiani dobbiamo far sapere al mondo che lo spirito definitivo italiano risorge con gli italiani del XX secolo, che tutte le ricerche e i documenti del naturalismo nordico serviranno a noi italiani come elaborazioni, come i dati positivi di una nuova sensibilità che dovranno servire alla costruzione degli stati d'animo plastici, quindi della *sintesi*.

Come questa aspirazione al definitivo invada nuovamente l'Europa, lo dimostrano gli stessi errori dei cubisti influenzati dall'antico concetto classico italiano, e perciò dal museo, e lo dimostra la tendenza imperialista di tutti i pae-

si, trionfante sulle basse accidentalità del razionalismo tedesco.

Con Rembrandt comincia in potenza la pittura pura. I suoi innumerevoli autoritratti, le sue innumerevoli ripetizioni di una stessa cosa, l'identico effetto ripetuto per amore di ricerca, sono altrettanti esperimenti che aprono la via allo sperimentalismo pittorico moderno. È il principio della creazione di una rappresentazione che trascende dal rappresentato. Tutta la pittura moderna ne è influenzata, e noi purissimi italiani ci ribelliamo per i primi.

Perchè credere ancora *avanguardia* e coraggioso il farsi trascinare nella scia di Rembrandt? Michelangelo è l'ultimo colosso del paganesimo cristiano, ed è stramorto; non lo ricordiamo più. Il suo sublime ci fa pietà, la sua ter-

ribilità ci mette di buon umore; è finito, e non ci fa più paura! Ma Rembrandt... Rembrandt è il primo colosso del cristianesimo-razionalista, è di un'altra razza, è glorioso, trionfa, impera sempre sui latini con la sua tozza e bamboccia profondità pittorica. Rovesciamolo! Nessuno forse ha pensato che nella lotta contro il passato sono più temibili i vicini che i lontani. Ormai Cézanne è più dannoso di Fidia.

Noi futuristi italiani dobbiamo sintetizzare la nostra passione italiana col materiale nordico-naturalista, giuntoci con un lavorio secolare da Rembrandt agli impressionisti. Mostriamo al mondo che la nostra intuizione già intravvede un nuovo ordine a cui tutte le forze della modernità aspirano e che creerà il grande stile definitivo sul-

la nuova realtà plastica che la Francia ci ha trasmesso.

Lo stato d'animo è organizzazione, cioè creazione. L'organizzazione fu sempre caratteristica fondamentale del genio italiano. L'anarchia evolve logicamente verso l'imperialismo, e oggi, sul mondo confuso dei valori plastici, la legge del quadro deve tornare a imperare! Non credano i superficiali che questo segni un ritorno al passato. Noi apriamo un periodo definitivo e imperialista come spirito, senza per questo tornare a Giove o a Minerva, nè alla proporzione greca o leonardesca. Così l'imperialismo in politica non può significare ritorno al clericalismo o alla tirannia.

Che cosa rispondere agli incompetenti, che ci hanno accusati, riguardo al dinamismo, di andare

alla caccia di accidenti frammentarii, o a chi ci ha accusati di portare nell'arte una concezione democratica? Noi vogliamo invece, poichè viviamo nel concetto unitario di oggetto+ambiente interpretato nella sua trasformazione evolutiva, creare una pittura unitaria in antitesi al concetto frammentario dell'universo, cui corrisponde naturalmente un'arte frammentaria.

Noi lavoriamo per la creazione d'una formula sintetica *trasmissibile*, che, guidando l'intuizione, dia la possibilità della costruzione liberata dal peso gravoso della ricerca analitica. Vogliamo finirla col laboratorio in arte, per cominciare realmente un'êra di creazione secondo la formula evolutiva del dinamismo.

Uno dei caratteri della sensibi-

lità futurista, anzi il più importante, è il suo entusiasmo. Il simultaneo apparire della sintesi nella analisi, dell'affermazione nella negazione, della fede nella critica. Noi ci siamo chiamati i primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata, perchè sentiamo alle volte in noi l'incertezza dei primitivi nella ricerca, per ogni oggetto, del mezzo adeguato per esprimerlo, e lo stupore per lo spettacolo che ci circonda.

Osservare un oggetto anche nello specchio del ricordo interno, e dipingerlo, e scolpirlo, non vuole ancora dire creazione. Questo procedimento, per quanto sia spinto nella deformazione, rimane sempre un impressionismo soggettivo. Ecco perchè noi futuristi vogliamo superarci. Bisogna dunque liberare l'oggetto dalla relatività del-

la rassomiglianza. È questa la via che conduce alla sintesi, che fa sommare e concorrere tutti gli elementi di un'opera d'arte alla formazione del tipo.

Possiamo, noi italiani, creare un tipico, fondandoci, come punto di partenza, sulle ricerche naturalistiche che ci vengono dal Nord? Noi crediamo fermamente che sì.

Vi sono elementi emotivi sparsi che si possono *riunire* in una composizione plastica emotiva. Questi elementi sentimentali sono strettamente connaturati alla forma degli oggetti, anzi sono gli stessi elementi plastici della realtà.

Vi sono, nei moti della materia, degli elementi di passionalità che fanno convergere le linee di un dramma plastico verso una determinata catastrofe. La composizione, quindi, di uno stato d'animo

plastico non si basa sulle disposizioni dei gesti di figure o nelle espressioni di occhi, di visi, di atteggiamenti (tutto vecchio bagaglio letterario che noi disprezziamo), ma consiste nella ritmica distribuzione delle forze degli oggetti, dominate e guidate dalla energia stessa dello stato d'animo a comporre l'emozione.

Quello che ho intuito negli stati d'animo è questa sintesi, cioè lo sforzo di far vivere degli elementi plastici rinnovati nella corrente di una emozione plastica rinnovata.

Riassumo qui in brevi parole quello che ho cercato di dimostrare nei capitoli precedenti. L'arte si allontana sempre più dalla rappresentazione della figura umana presa come tipo di bellezza, quindi come fuoco principale

dell'emozione estetica. Primo principio dell'arte è stata l'architettura, che era il concetto oscuro della terribilità di ciò che era al difuori e al disopra dell'uomo. In quelle epoche remote ogni concezione individuale si perdeva in un carattere anonimo generale che riassumeva tutto.

Il periodo che seguì, fu quello che ebbe il massimo fulgore con l'arte greca, in cui l'individuo compare alla luce del sole e vede il mondo come un riflesso di sè stesso. È il momento in cui la formula della figura umana ha un culmine religioso che non sarà mai superato. Questo periodo getta il suo ultimo raggio glorioso con Michelangelo, e si spegne.

Comincia il terzo periodo, il periodo naturalista, in cui l'aspirazione panteistica cristiana ane-

la alla comprensione di tutto il creato. L'uomo abbassa l'orgoglio pagano e si sente fratello con tutto: con le piante, con le acque, con l'atmosfera, e sorge il paesaggio con tutte le sue derivazioni. Questo, però, che è un progresso verso la liberazione dal determinato, grande conquista dei nostri tempi, rimane pur sempre una espressione esteriore che deve essere superata. Vicino all'uomo sono sorti l'albero, il sasso, la casa, a gridare la loro parte di personalità nel tutto; ma l'uomo, l'albero, il sasso, la casa, sono ancora elementi frammentarii per la costruzione di una scena accidentale che non viene ancora individualizzata. Esempio: il motivo impressionista.

Con le ricerche ultime di Cézanne e le sue conclusioni opposte al-

l'impressionismo, con le ricerche di Derain, di Picasso, di Braque, la pittura entra in una fase più audace. Gli elementi dell'oggetto sono presi nella loro integralità costruttiva e per il loro intrinseco valore plastico. Essi si avviano a costuire sulla tela un insieme plastico assomigliante con sè stesso. È un passo, ma siamo sempre nel campo dell'analisi e della enumerazione, che impediscono che il quadro assuma il valore di una individualità assolutamenute autonoma. Il soggetto non si è ancora identificato con l'oggetto.

A questa concezione analitica ha tenuto dietro una affermazione sintetica francese che comprendeva il definitivo ma lo cercava nel passato. Abbiamo visto quali siano gli errori fondamentali del cu-

bismo e le cause del suo rapido disseccarsi.

Arriviamo così alla affermazione sintetica italiana futurista, ad una concezione trascendentale fisica che si esprime col dinamismo e gli stati d'animo.

Il dinamismo si propone di unire gli sforzi impressionisti e gli sforzi cubisti in un tutto che possa dare una forma *unica integrale* e *dinamica* all'idea di vibrazione (dinamismo impressionista), all'idea di volume (statica cubista).

Lo stato d'animo è la sintesi, anzi l'architettura emotiva delle forze plastiche degli oggetti interpretate nella loro evoluzione architettonica.

Il principio stesso dell'emozione pittorica è uno stato d'animo. Esso è l'organizzazione di elementi plastici della realtà interpretati

nella emotività stessa della loro dinamica, non la trascrizione di immagini riflettenti idee letterarie e filosofiche. Esso è la valutazione lirica dei moti della materia, espressi attraverso le forme.

Occorre quindi che le sensazioni naturali suggeriscano al pittore degli stati di colore, degli stati di forma, in modo che le forme e i colori esprimano in sè, senza ricorrere alla rappresentazione formale degli oggetti nè di parti di essi. I colori e le forme debbono perciò divenire concetti architettonici.

Occorre che gli oggetti dettino attraverso l'emozione il ritmo di segni, di volumi, di piani, di gamme astratte e concrete, che saranno all'occhio quello che il sonoro e non la musica è all'udito. Occorre quindi che le forme e i

colori rappresentino e comunichino una emozione plastica, avvolgendo nel ritmo plastico colui che osserva, ricorrendo il *meno possibile* alle forme concrete (oggetti) che lo hanno suscitato.

Così, la musica di Pratella ha distrutto, secondo me, le note che ci passano innanzi nella musica comune con uno svolgimento ondulato, ma ha creato una musica a spirale, che avvolge il nostro spirito e fa vivere la nostra emozione immergendola nell'atmosfera musicale. Così, le parole in libertà di Marinetti hanno distrutto « il sollevarsi monotono del periodo e il suo cadere graduale di onda sulla spiaggia ».

Sono note le violente discussioni avvenute a Parigi quando presentai per la scultura una nuova costruzione a spirale invece di

quella tradizionale a piramide, che volgarmente si chiama, in linguaggio da atelier, il « *ben piantato* ».

Voglio citare qui nella sua integralità un brano della conferenza che tenni in Roma al Circolo Artistico il 29 maggio 1911, epoca nella quale lavoravo attorno ai tre quadri (Stati d'animo plastici) intitolati: 1° *Gli addii*, 2° *Quelli che vanno*, 3° *Quelli che restano*. Questi tre quadri, che furono esposti in tutta l'Europa, hanno già attorno a loro tutta una letteratura. Portano con sè, data l'epoca in cui furono concepiti, delle incertezze, ma hanno caratterizzate la vastità e l'infinita possibilità della pittura e scultura futuriste. Tutti coloro che hanno seguito le indicazioni di queste tre opere, si sono affrancati dalla freddezza ac-

cademica cubista, e mentre hanno mantenuto il concetto di pittura pura, hanno potuto innalzarlo alla comprensione lirica del dinamismo universale. Ecco quanto dicevo in una serata burrascosa, tra l'incredulità quasi generale: « Se Watts disse che dipingeva le idee, il che poi si riduceva a dar forme e colori tradizionali a visioni puramente letterarie e filosofiche, noi rispondiamo che con lo stato d'animo dipingiamo la *sensazione*, volendo rimanere di conseguenza nel campo esclusivo della pittura. Infatti, dipingendo la PURA SENSAZIONE, noi fermiamo la idea plastica prima che si localizzi in un senso e si determini con una qualsiasi ripercussione sensoria (musica, poesia, pittura). Risaliamo fino alla sensazione prima, universale, che il nostro

spirito già percepisce per la sintesi acutissima di tutti i sensi in un *unico universale* che ci farà ritornare attraverso la nostra millenaria complessità alla semplicità primordiale. Noi vogliamo, cioè, che il soggetto si identifichi con l'oggetto.

« Insomma, si sono invertiti i termini: mentre gli antichi concepivano l'astratto e davano il concreto (architettura edilizia, corpo umano), noi, attraverso l'analisi, concepiamo il concreto e diamo l'astratto (stato d'animo plastico).

« Michelangelo è tra gli antichi quello che più ebbe lo stato d'animo in potenza. In lui l'anatomia diviene musica. In lui il corpo umano è materiale *quasi puramente* architettonico. I corpi vengono mossi, negli affreschi e nelle statue, al di là del loro perchè lo-

gico, e le linee melodiche dei muscoli si inseguono con legge musicale, non con legge di logica rappresentativa.

« Noi entriamo con lo stato d'animo in una nuova e sconfinata concezione. Per essa l'individualità dell'artista scompare non già per umiltà o terrore, ma perchè il suo spirito si identifica con la realtà per mostrarsi in un tutto, attraverso pure forme e colori divenuti simboli del dinamismo universale. »

Da quel lontano giorno, quanto abbiamo lavorato e discusso, quanto abbiamo sfrondato, precisato, approfondito! Malgrado tutto, rimane sempre più luminosa la verità che ci ha fatto agire fin dalle nostre prime manifestazioni futuriste. Altri potranno aggiungere, modificare o togliere a quan-

to affermavo allora; resta in me l'orgoglio di avere tracciata la via ad una evoluzione della sensibilità plastica, della quale è impossibile fissare il termine!

Mi sembra risulti chiaro che lo stato d'animo plastico non è letteratura, come credono coloro che non comprendendo affatto la pittura e la scultura hanno in ritardo agguantata la formula cubista, e non avendo facoltà di scoperta saranno costretti a rimanervi congelati ancora chi sa per quanto tempo. E mi sembra anche chiaro che lo stato d'animo plastico non possa condurre a perdersi nell'astrazione.

Noi vogliamo, attraverso la nostra sensibilità trasformata, sviluppata e raffinata nel nuovo brivido della vita moderna, portare nella pittura e nella scultura quegli e-

lementi della realtà che fino ad oggi la paura di offendere il tradizionale e la nostra rozzezza ci avevano fatti considerare come plasticamente inesistenti e invisibili.

Quindi: creazione dell'atmosfera come nuovo corpo esistente tra oggetto e oggetto (solidificazione dell'impressionismo); creazione di una nuova forma scaturita dalla forza dinamica dell'oggetto (linee-forza); creazione di un nuovo oggetto+ambiente (compenetrazione di piani); creazione di una nuova costruzione emotiva al di là di ogni unità di tempo e di luogo (ricordo e sensazione, simultaneità).

Noi non daremo dunque una formula astratta al di fuori di noi, ma daremo una formula che sarà in noi e con noi, attraverso la *sensazione*.

Questa formula, che sarebbe la

integrazione completa di ciò che ho chiamato TRASCENDENTALISMO FISICO, nasce dalla intuizione della realtà concepita come moto. Quindi, se la potenzialità plastica dei corpi suscita emozioni che noi interpretiamo attraverso i loro moti, sono questi MOTI PURI che noi fisseremo.

Questi moti puri mi facevano affermare, nella prefazione al Catalogo della mia prima Esposizione di scultura (1913), che io cercavo « in scultura non già la forma pura, ma il *ritmo plastico puro*, non la costruzione dei corpi, ma la costruzione dell'*azione dei corpi.* »

Nella mia teoria degli *Stati d'animo plastici*, che, come ho detto, esposi per la prima volta in una conferenza al Circolo Internazionale Artistico di Roma (1911), affermai che « i colori e le forme

devono esprimere in sè, senza ricorrere alla rappresentazione oggettiva, e devono creare nel pittore degli *stati di forma* e degli *stati di colore* ».

Chiarivo poi questo concetto di stato di forma e di colore, nella Prefazione-Manifesto al Catalogo della prima Esposizione di Parigi (1912), esponendo il procedimento della composizione dei miei tre quadri *Stati d'animo*. Fin d'allora dicevo che in ognuno di essi la direzione delle forme e delle linee era fissata con un determinato scopo drammatico. Spiegavo la diversità emozionale delle « *linee perpendicolari, ondulate* e *spossate* » nel quadro *Quelli che restano*; delle linee « *confuse, agitate, dirette* e *curve* » nel quadro *Gli addii*; e delle linee « *orizzontali, fuggenti,*

rapide e *sobbalzanti* » nel quadro *Quelli che vanno*.

Nell'affermare ciò, mi basavo su questa intuizione: *Ad ogni emozione sensoria corrisponde una analoga forma-colore*. Su questa intuizione si fonda il Manifesto sulla « Pittura dei suoni, rumori e odori » del pittore futurista Carlo Carrà (agosto 1913).

Ma la pittura degli stati d'animo vuole anche più della notazione dell'arabesco di forme e di colori che suoni, rumori, odori, suggeriscono in noi.

La pittura degli stati d'animo vuole che questo arabesco di forme e di colori si determini nell'artista nella sua *caratteristica fatalità drammatica*. Questa è la pura parte viva, *creatrice*, dell' intuizione artistica. Insomma, la realtà non è l'oggetto, ma la trasfigurazione

che esso subisce nell'identificarsi col soggetto. Creazione ed emozione sono la stessa cosa.

Per portare qualche esempio elementare, dirò che un oggetto in velocità (treno, automobile, bicicletta), nella pura sensazione appare come un ambiente emotivo sotto forma di *penetrazione orizzontale* ad angolo acuto, completamente diverso dall'ambiente emotivo in forma di *pieno cilindrico* perpendicolare in cui appare una figura umana in piedi. Questi due ambienti emotivi sono completamente diversi dalla *pesantezza* ondulata longitudinale (ambiente emotivo creato da una figura umana sdraiata), dalla *elasticità cilindrica* appoggiata su scatti angolari e quadrangolari (ambiente emotivo della figura di un cavallo che trotta), dalla *leggerezza spi-*

ralica dei segmenti di cono (ambiente emotivo di un vaso di fiori).

Una folla che passeggia crea un ambiente emotivo *inerte* con direzioni perpendicolari, mentre una folla che parte vive in un ambiente emotivo *agitato* con direzioni irregolari ad angoli acuti, a linee oblique e a zig-zag aggressivi. Si potrebbe continuare all'infinito, ma ad un certo punto non si può più parlare di plastica che con la plastica stessa.

Queste direzioni formali, questi urti, simpatie, affinità, esplosioni, spessori, levigatezze, pesantezze, elasticità, ecc., salgono nella composizione dello stato d'animo plastico fino alla trasfigurazione completa dell'oggetto che le ha suggerite. L'oggetto appare quindi nel suo moto assoluto, che è la poten-

zialità plastica che l'oggetto porta in sè strettamente legata alla propria sostanza organica: è quella che ho chiamata la psicologia primordiale dell'oggetto. (Capitolo IX, pag. 195.)

Citerò qui l'enumerazione che Carrà fa delle *volontà plastiche* della pittura dei suoni, rumori e odori nel suo Manifesto. Questo Manifesto è uno sviluppo geniale della mia teoria sugli stati d'animo plastici e sul trascendentalismo fisico.

«*La pittura dei suoni, dei rumori e degli odori vuole*:

« 1° — I rossi, roooooossssi, roooooooosssissssimi che griiiiiiidano.

« 2° — I verdi, i non mai abbastanza verdi, veeeeeerdiiiiiissssimi, che striiiiiiidono; i gialli non mai abbastanza scoppianti; i gial-

loni-polenta; i gialli-zafferano; i gialli-ottoni.

« 3° — Tutti i colori della velocità, della gioia, della baldoria, del carnevale più fantastico, dei fuochi d'artifizio, dei café-chantants e dei music-halls, tutti i colori in movimento sentiti nel tempo e non nello spazio.

« 4° — L'arabesco dinamico come l'unica realtà creata dall'artista nel fondo della sua sensibilità.

« 5° — L'urto di tutti gli angoli acuti, che già chiamammo gli angoli della volontà.

« 6° — Le linee oblique che cadono sull'animo dell' osservatore come tante saette dal cielo, e le linee di profondità.

« 7° — La sfera, l'ellissi che turbina, il cono rovesciato, la spirale e tutte le forme dinamiche che

la potenza infinita del genio dell'artista saprà scoprire.

« 8° — La prospettiva ottenuta non come oggettivismo di distanza, ma come compenetrazione soggettiva di forme velate o dure, morbide o taglienti.

« 9° — Come soggetto universale e sola ragione d'essere del quadro, la significazione della sua costruzione dinamica (insieme architetturale polifonico). Quando si parla di architettura, si pensa a qualche cosa di statico. Ciò è falso. Noi pensiamo invece a una architettura simile all'architettura dinamica musicale resa dal musicista futurista Pratella. Architettura in movimento delle nuvole, dei fumi, del vento, e delle costruzioni metalliche quando sono sentite in uno stato d'animo violento e caotico.

« 10° — Il cono rovesciato (forma naturale dell'esplosione), il cilindro obliquo e il cono obliquo.

« 11° — L'urto di due coni per gli apici (forma naturale della tromba marina), coni flettili o formati da linee curve (salti di clowns, danzatrici).

« 12° — La linea a zig-zag e la linea ondulata.

« 13° — Le curve ellissoidi considerate come rette in movimento.

« 14° — Le linee, i volumi e le luci considerati come trascendentalismo plastico, cioè secondo il loro caratteristico grado d'incurvazione o di obliquità, determinato dallo stato d'animo del pittore.

« 15° — Gli echi di linee e volumi in movimento.

« 16° — Il complementarismo plastico (nella forma e nel colo-

re) basato sulla legge dei contrasti equivalenti e sugli estremi dell'iride. Questo complementarismo è costituito da uno squilibrio di forme (perciò costretto a muoversi). Conseguente distruzione dei pendants di volumi. Bisogna negare questi pendants di volumi, poichè, simili a due grucce, non permettono che un solo movimento avanti e indietro e non quello totale, chiamato da noi espansione sferica nello spazio.

« 17° — La continuità e simultaneità delle trascendenze plastiche del regno minerale, del regno vegetale, del regno animale e del regno meccanico.

« 18° — Gli insiemi plastici astratti, cioè rispondenti non alle visioni, ma alle sensazioni nate dai suoni, dai rumori, dagli odori, e

da tutte le forze sconosciute che ci avvolgono. »

Credo che non vi possano essere dubbi sulle nostre intenzioni.

Noi vogliamo modellare l'atmosfera, disegnare le forze degli oggetti, le loro reciproche influenze, la forma unica della continuità nello spazio. Questa materializzazione del fluido, dell'etereo, dell'imponderabile; questa trasposizione nel concreto di quello che si potrebbe chiamare il nuovo infinito biologico e che la febbre dell'intuizione illumina, è forse letteratura? Tutte le ricerche umane nel nostro tempo non anelano forse verso questo imponderabile che è in noi, attorno a noi e per noi? Non dimentichiamo che la vita risiede nell'unità dell'energia, che siamo dei centri che ricevono e

trasmettono, cosicchè noi siamo indissolubilmente legati al tutto.

La nostra sensibilità deve essere l'esponente di questi sconfinati intrichi di energie: dimentichiamo perciò tutti i miserabili valori morali ed estetici... Perchè la scienza può avere il coraggio di formulare ipotesi che trascendono lo sperimentale, e l'arte, che è l'intuizione stessa, deve rimanere ancora la fabbricatrice di copie sperimentali della realtà o di giuochetti sentimentali nostalgici? Perchè avere il terrore di scostarsi dalla rappresentazione tradizionale? La teoria elettrica della materia, secondo la quale la materia non sarebbe che energia, elettricità condensata, e non esisterebbe che come *forza*, è un'ipotesi che ingigantisce la certezza della mia intuizione.

Noi possiamo affermare e creare plasticamente le vibrazioni, le emanazioni, le densità, i moti, l'alone invisibile tra l'oggetto e la sua azione, la sintesi analogica che vive ai confini tra l'oggetto reale e la sua plastica ideale, tutto quello, insomma, che rappresenta la vita dell'oggetto. (Capitolo X, pagina 212.)

Le ultime ipotesi scientifiche, le incommensurabili possibilità offerteci dalla chimica, dalla fisica, dalla biologia e da tutte le scoperte della scienza, la vita dell'infinitamente piccolo, l'unità fondamentale dell'energia che ci dà la vita, tutto ci spinge a creare delle analogie nella sensibilità plastica con queste nuove e meravigliose concezioni naturali.

Intorno a noi vagano energie che vengono osservate e studiate; dai

nostri corpi emanano fluidi di potenza, di attrazione o di repulsione (le categorie: simpatia, antipatia, amore, non ci interessano); le morti sono prevedute a distanza di centinaia di chilometri; i presentimenti ci animano di forza o ci annientano di terrore. Le onde hertziane portano a migliaia di chilometri attraverso gli oceani, attraverso i deserti, il febbrile pulsare delle razze. Il microbo è inseguito nelle insondabili profondità della materia, studiato nelle sue abitudini, fotografato e fissato nella sua infinitesima individualità. Gli elettroni roteano nell'atomo a diecine di migliaia, separati gli uni dagli altri come i pianeti del sistema solare e come questi aventi un'orbita e una velocità inconcepibili alla nostra mente, e l'atomo è già invisibile ai nostri

occhi e ai nostri strumenti ottici... Si tagliano i continenti, si sondano gli oceani, si scende nelle gole incandescenti dei vulcani... E noi artisti? Noi ci attardiamo a suddividere la natura in paesaggio, figura, ecc. ecc., a misurare la prospettiva di una strada, e tremiamo dal terrore di non essere compresi, applauditi... tremiamo di dubbio se dobbiamo violentare una luce, sconvolgere una forma, costruire un'opera qualsiasi che si scosti dalle leggi estetiche tradizionali!

Convinciamoci che se questo infinito, questo imponderabile, questo invisibile, diventa sempre più oggetto di indagine e di osservazione, è perchè nei *moderni* qualche senso meraviglioso va destandosi nelle profondità sconosciute della coscienza.

La nostra audacia futurista ha già forzato le porte di un mondo sconosciuto. Noi andiamo creando qualche cosa di analogo a quello che il fisiologo Richet chiama *eteroplastica* o *ideoplastica*. Per noi il mistero biologico della materializzazione medianica è una *certezza*, una *chiarezza* nell' intuizione del trascendentalismo fisico e degli stati d'animo plastici.

Nello stato d'animo plastico la sensazione è la veste materiale dello spirito.

E con ciò, finalmente, l'artista, creando, non guarda, non osserva, non misura, non pesa; egli *sente*, e le sensazioni che lo avvolgono gli dettano le forme e i colori che susciteranno le emozioni che lo hanno fatto agire plasticamente.

Usciamo dalla pittura?... Non lo so. Purtroppo la mente umana o-

pera tra due linee d'orizzonte ugualmente infinite: l'*assoluto* e il *relativo*, e tra queste la nostra opera segna la linea spezzata e dolorosa della *possibilità*. Non temano dunque i nostri giovani amici: non vi sarà mai abbastanza audacia per uscire dalla ferrea legge dell'arte che ognuno esercita.

Verrà un tempo, forse, in cui il quadro non basterà più. La sua immobilità, i suoi mezzi infantili saranno un anacronismo nel movimento vertiginoso della vita umana! Altri valori sorgeranno, altre valutazioni, altre sensibilità di cui noi non concepiamo l'audacia...

L'occhio umano percepirà il colore come emozione in sè. I colori moltiplicati non avranno bisogno di forme per essere compresi, e le forme vivranno per sè stesse al difuori degli oggetti che le espri-

mono. Le opere pittoriche saranno forse vorticose architetture sonore e odorose di enormi gas colorati, che sulla scena di un libero orizzonte elettrizzeranno l'anima complessa di esseri nuovi che non possiamo oggi concepire.

Usciamo forse dai concetti tradizionali di pittura e scultura che imperano da quando il mondo ha una storia? Giungiamo alla distruzione dell'arte come è stata intesa fino ad oggi? Forse! Non lo so! Non importa saperlo! L'essenziale è marciare in avanti!

Lo stato d'animo plastico dovrebbe essere il riassunto definitivo di tutte le ricerche plastiche ed espressionistiche di tutti i tempi. Dovrebbe essere la fusione perfetta tra l'impassibile potenza plastica (che emana dall'anonimo arabesco formale della pittura pu-

ra) e l'espressione del problema lirico della coscienza completamente rinnovata e *interpretata come esponente assoluto della* MODERNOLATRIA.

Esteticamente, lo stato d'animo è la via d'uscita dalla scettica negazione analitica, è l'aspirazione esaltante per una futura *distinzione* e gerarchia tra la scoraggiante uguaglianza dei valori plastici ed emotivi che ingombrano la nostra mente troppo razionalista. È la creazione di un nuovo ORDINE, di una nuova CHIAREZZA opposti al concetto classico che ne aveva Puvis de Chavannes, e scaturiti dall'odio futurista per le leggi antiche e le ultime schiavitù democratico-veriste.

È la nausea per le piccole ed infinite accidentalità plastiche che ci commuovono e gridano il lo-

ro diritto ad ogni istante; è la conseguente volontà di coordinarle e subordinarle ad un concetto superiore unico e dinamico ed evolutivo.

Desiderare un soggetto coordinatore in pittura non è fare dell'aneddoto, della descrizione sentimentale, lo ripeto! Dipingere qualsiasi cosa ed enumerare all'infinito senza una misura superiore, ecco un concetto vecchio e superato, ecco il segno di una mente senza una direttiva che trascenda dall'immediato, senza aspirazione di ascesa, ecco, insomma, il segno di uno snervante impressionismo etico, e quindi plastico.

Noi futuristi abbiamo un ardore lirico che ci inebria dei nuovi concetti di forza che la scienza ci ha rivelati. Siamo dogmatici e disciplinati. Amiamo con furore e

odiamo! L'accusa di musica, di letteratura, di filosofia, per la nostra pittura o per la nostra scultura, ci fa sorridere...

E, infine, ripetiamo la domanda che col terrore nella strozza ci fa ogni artista timorato: Saremo noi che troveremo definitivamente le formule dinamiche della continuità nello spazio e dello stato d'animo plastico, o siamo solo destinati ad aprire una strada? Che cosa importa saperlo?... Giungeremo proprio noi ad elevare il rinnovamento dell'estetica moderna fino alla creazione di nuovi assoluti, di nuovi tipi di bellezza fondati su leggi fino ad oggi ignorate e che noi vogliamo cercare nelle nuove terribilità del mondo moderno creato dalla scienza?

Perchè chiederci se il fuoco che portiamo in noi finirà col brucia-

re noi stessi? Che cosa importa? purchè si possa propagare l'incendio sul mondo!... Noi lavoriamo cantando.

La fede che abbiamo nel futuro ci fa disprezzare il nostro avvenire immediato. Siamo forse giunti a sapere a che cosa aspiri la velocità dei 300 chilometri all'ora? Sappiamo perchè l'uomo è spinto ad uccidersi per salire a 5000, 10000, 20000... all'infinito? Unica necessità, unica volontà:

SALIRE

INDICE

I. - Perchè siamo futuristi . . Pag. 9
II. - Contro il paesaggio e la vecchia estetica . . . . . » 24
III. - Contro la vigliaccheria artistica . . . . . » 43
IV. - Pubblico moderno nella vita, passatista in arte . . . » 59
V. - Contro l'ossessione della cultura, contro il monumento nazionale . . . . . » 72
VI. - Perchè non siamo impressionisti . . . . . » 85

VII. - Che cosa ci divide dal cubismo . . . . . Pag. 121

VIII. - Fondamento plastico della pittura e scultura futuriste » 169

IX. - Moto assoluto e moto relativo . . . . . » 194

X. - Dinamismo . . . . . » 207

XI. - Linee-forza . . . . . » 223

XII. - Solidificazione dell'impressionismo . . . . . » 235

XIII. - La compenetrazione dei piani . . . . . » 243

XIV. - Complementarismo dinamico . . . . . » 250

XV. - Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro . . . » 263

XVI. - Simultaneità . . . . » 270

XVII. - Trascendentalismo fisico e stati d'animo plastici » 294

A MILANO, NELLE OFFICINE
DELL' ISTITUTO EDITORIALE ITALIANO

COSTRVIRE

MART BIBLIOTECA
ANS
260/9

Fut - Boccioni 5

ISTITUTO
EDITORIALE
ITALIANO

192

RACCOLTA
BREVIARI
INTELLETTUALI